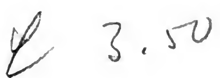
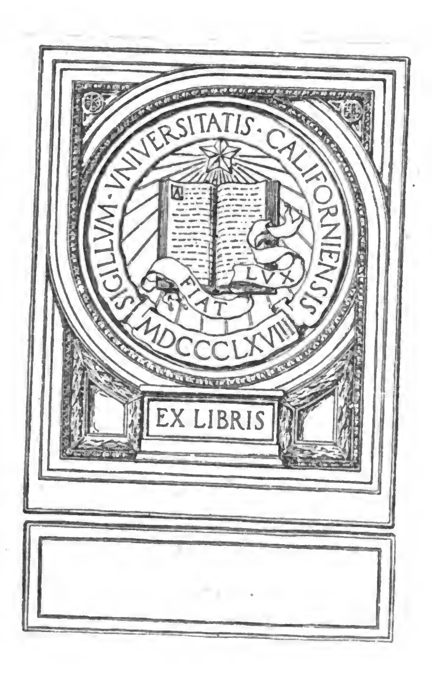
Fortinbras; oder, Der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem ...

Julius Bab


3.50




SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



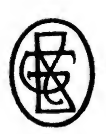
Julius Bab, Fortinbras

Fortinbras

oder

Der Kampf des 19. Jahrhunderts
mit dem Geiste der Romantik

Sechs Reden von
Julius Bab



1 · 9 · 1 · 4
Bei Georg Bondi · Berlin

Fortinbras:

„Ich habe alte Rechte an dies Reich,
Die anzusprechen mich mein Vorteil heischt
— — — — — — — — — —
Geht, heißt die Truppen feuern!"

Inhalt

Erste Rede: Realismus und Romantik am Ende des 18. Jahrhunderts Seite 1

Zweite Rede: Der Weg der Romantik im 19. Jahrhundert Seite 21

Dritte Rede: Die Apostaten der Romantik im 19. Jahrhundert Seite 49

Vierte Rede: Der Philister im 19. Jahrhundert Seite 91

Fünfte Rede: Neue Romantik am Ende des 19. Jahrhunderts Seite 125

Sechste Rede: Neuer Realismus bei Beginn des 20. Jahrhunderts Seite 167

Erste Rede

Realismus und Romantik am Ende des 18. Jahrhunderts

„Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht zu schimmeln."

(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Erste Rede

Die Ausführungen, die ich hier vor Ihnen zu machen gedenke, erheben nicht den Anspruch, sachlich neue Resultate wissenschaftlicher Forschung auszubreiten; ich nehme an, daß vielen unter Ihnen der größte Teil des Stoffes, der uns beschäftigen soll — um die literarischen Manifestationen des europäischen Geistes im 19. Jahrhundert handelt es sich wesentlich — bekannt sein wird. Was ich zeigen will, ist nicht neues Material, sondern eine neue Gruppierung der Dinge. Eine Gruppierung, die vielleicht Ausdruck von persönlicher Leidenschaft und jedenfalls Spiegelung der Art und Weise ist, in der sich mir die geistigen Dokumente der letzten Generationen ihrem Gegenwartswert nach darbieten. Die Ausbreitung der historischen Materie ist somit, ich bekenne es, nur Vorwand, Gelegenheit, Verkleidung, in der ich zu Ihnen komme, um für ein Weltgefühl, eine Gesinnung zu werben. Ich will versuchen, Ihr Gefühl für den Rhythmus zu wecken, der mir die Dinge dieser geistigen Welt bewegt.

Und wenn ich nun ein Wort suche, um das Grundgefühl, das ich Ihnen mitteilen möchte, klarzumachen, wenn ich nach einem Bild suche, um Sie von vornherein zu erfüllen mit diesem Rhythmus, so zeigt sich mir am faßlichsten einer Dichtung Gestalt: Den Namen, den ich über das Gebäude von Gedanken schreiben möchte, in das Sie eintreten sollen, dieser Name ist „Fortinbras“.

Sie wissen, wer Fortinbras ist? Fortinbras ist der Mann im weißen Panzer, der am Schluß der Shakespeareschen Hamlettragödie auf die Bühne kommt. Wenn die Leichen liegen, wenn Hamlet und sein Haus gefallen sind, dann tritt einer ein, an der Spitze seiner Soldaten. Mit einer Geste völliger Selbstverständlichkeit steckt er eine Krone ein, die ihm niemand bot, und spricht:

„Was mich betrifft — mein Recht umfang ich trauernd.
Ich habe alte Rechte an dies Reich,
die anzusprechen mich mein Vorteil heischt.“

Dieser Mann trifft in eine Situation, von deren Wesensursprung er gar keine Ahnung hat; aber er sieht, wozu sie ihm dient, und das Reich ist sein und schon hält er seinem Vorgänger den loyal lügenden Nachruf und preist diesen Hamlet, von dem wir doch eine lange Tragödie hindurch erfahren haben, wie wenig er sich „königlich bewährt“ hätte. Dieser Fortinbras — so kleine Beachtung er bisher fand, so großen Grund haben wir, ihn als eine höchst wichtige Figur des ganzen Dramas anzusehen. Ein Künstler wie Shakespeare setzt nicht an den Schluß Worte, die ihm nicht unendlich wichtig sind, legt sie in keines Mannes Mund, der seinem Werke nicht unendlich viel bedeutet. Der „Hamlet“ aber, der mit Fortinbras schließt, beginnt schon mit ihm. Schon eh' Hamlet selber auftritt, bei den ersten Gesprächen auf der Wache, hören wir von Fortinbras, der „von blindem Feuer wild und toll“ zum Kriege rüstet. Und während sich dann das Bild der Hamletseele vor uns entrollt, die viel zu viel bedenkt, um irgend etwas zu leisten, wird wiederholt von Fortinbras gesprochen, damit das Bild des Realisten vor uns lebendig bleibe. Und schließlich an jener Stelle des Dramas, wo sich der Verfall des Willens durch das Wissen am vollkommensten zeigt, wo Hamlet sich die Möglichkeit jeder Tat unterbindet und sich verschicken läßt nach England, da trifft er auf diesem Wege mit Fortinbras zusammen, der auf seinem Heereszuge ist. In Hamlets allzu wachem Sinn flammt die ganze Bedeutung dieser Begegnung auf. Sein Selbstgefühl wehrt sich einen Augenblick lang gegen jenen Eindruck, er sagt:

„Zweitausend Seelen, zwanzigtausend Goldstück
Entscheiden diesen Lumpenzwist noch nicht.

Dies ist des Wohlstands und der Ruh Geschwür,
Das innen aufbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt."

Damit spricht er so über den Helden, den Gewaltigen, den Täter, wie jeder Philister sprechen würde. Aber nur einen Augenblick lang — dann zeigt sich, daß Hamlet etwas anderes ist, wie jeder Philister, daß er nicht aus feiger Selbstsucht schwach ist, sondern aus einem genialen Übermaß des Erkennens, das nicht einmal die vernichtendste Kritik der eigenen Schwäche scheut. Als Fortinbras vorüber ist, spricht Hamlet:

„Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter.
Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln. Nun,
Sei 's viehisches Vergessen, oder sei 's
Ein banger Zweifel, welche zu genau
Bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der
Zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat — ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehn"; da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu tun.
Beispiele, die zu greifen, mahnen mich:
So dieses Heer, von solcher Zahl und Stärke,
Von einem zarten Prinzen angeführt,
Des Mut, von hoher Ehrbegier geschwellt,
Die Stirn dem unsichtbaren Ausgang beut,

Und gibt sein sterblich und verletzbar Teil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis,
Für eine Nußschal'. Wahrhaft groß sein, heißt,
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel."

Mit edelster, mit selbstvernichtender Gewalt ringt sich so aus dem Munde des unheldischen Helden die Erkenntnis dessen, was Fortinbras in der Hamlettragödie bedeutet: nicht mehr und nicht weniger bedeutet seine Gestalt als das Bild des wirklichen, tätigen Menschen. Das ist der Mann, von dessem Gesicht Hamlet sein eigenes Todesurteil liest, und das ist der Mann, der die Truppen feuern läßt, wenn sie den Hamlet hinaustragen. Der keinen Willen hat, als den, das Geschäft zu wirken, zu dem er auf der Welt ist, — der keinen Befehl vernimmt, als den, die Kraft auszuwirken, die ihn erfüllt — der ist Fortinbras.

Mit Fortinbras mahnt uns der Dichter an die zweifellose Gewalt und Pflicht alles fruchtwilligen Lebens — mahnt uns noch in der Stunde, da er sich mit allem Anteil hingibt an die Seele Hamlets, die da bedeutet den Zweifel und den Tod. Shakespeare liebt Hamlet, wie wir alle unsere Leiden lieben, er bewundert ihn, wie wohl alle eine Feuersbrunst bewundern, deren Licht uns die Welt neu zeigt, und doch vergißt er nicht, daß Hamlet die Krankheit und der Todesbrand des Menschseins ist. Des ist die Gestalt des Fortinbras uns Gewähr. —

Seit aber Hamlet in der europäischen, und ganz besonders in der deutschen Geistesgeschichte existiert, seitdem ist mit seiner Gestalt ein wachsender Kultus getrieben worden, als wäre Hamlet der vollkommene, der eigentliche und vorbildliche Mensch, zumindest der ideale Mensch Shakespeares. Und doch ist Shakespeare nur so Hamlet,

wie er Antonius und Macbeth ist: er ist ebensosehr Octavian und Macduff und Fortinbras. Ebensosehr: als Künstler, und mehr: als Mensch. Denn er gleicht diesen gemessenen Tätern, die ihm an Anfang und Ende stehen; wie sie die großen Maßlosen, die tragisch Gefesselten der Lust und der Machtgier und des Bewußtseins in der Welt mit dem Schlag des Schwertes überwinden, so überwindet er sie in sich mit dem Schlage des gestaltenden Meißels.

Die Generation aber, die herangewachsen ist im hochmütigen Rausch eines allüberwuchernden Bewußtseins, sie sieht in diesem Hamlet etwas wie ein Ideal, sieht seine Stellung in der Welt nicht wie die tragisch große Verirrung eines genialen Geistes, der aus der Höhle winkt: „sei ein Mann und folge mir nicht nach", sondern wie die Haltung eines Heros und eines Führers der Jugend. Tiefsinnig und unglücklich, bedenkend und tatlos, zynisch und schwärmerisch zu sein wie Hamlet, das ward vor allen der deutschen Jugend im 19. Jahrhundert allgemach Ziel. Dieses Hamletideal steht immer noch verführerisch vor denen, die heute nach einer rechten Stellung im Leben suchen. Der erkennende Geist aber, der statt der gestaltenden Kraft Ziele zu setzen, sich selbst als Ziel in die Mitte des Seins stellt, Hamlets Geist, ist Führer zum Tode, nicht zum Leben. Dem Hamletideal das Bild des Fortinbras entgegenzustellen, zu zeigen, wie in hundertjähriger Bemühung tatwillige Geister solch Bild immer wieder erhoben haben, als eine Flagge, die abruft von romantischem Versinken, hinruft zu Wirklichkeit und Willen, das zu zeigen ist der letzte Sinn der Betrachtungen, zu denen ich Sie führen möchte.

Wenn ich den Typus, dem Shakespeares Hamlet angehört, den des romantischen Menschen nannte, so ist damit ausgesprochen, daß die romantische Bewegung älter ist als das 19. Jahrhundert. Daß sie schon in der Welt war, eh' jene Menschen sich begeg-

neten, an deren Wirken die Literatur das Wort „Romantik" geknüpft hat. In der Tat, der Seelenzustand, der das innerste Wesen der Romantik ausmacht, ist so alt wie das Ende der christlichen, mittelalterlichen Kultur. — Der Mensch, der Sicherheit und Kraft zum tätigen Leben finden soll, er braucht einen Glauben, der ihm seine Existenz rechtfertigt, eine Meinung vom Wesen der Welt, die sein Wirken über die Notdurft des Tages hinaus bedeutend macht. Auf eine wunderbare, höchst überlogische Weise haben die germanischen Völker ein Jahrtausend lang aus der christlichen Religion diesen Lebensglauben gesogen. In ihrem erdnahen Blute hat diese orientalische Religion ihre eigentlichen, weltfeindlichen, todessehnsüchtigen Kräfte nicht rein entfaltet; sie hat diesen mittelalterlichen Menschen vielmehr jenen überirdischen Glanz des Irdischen, jenen hohen Schwung der Lebenskräfte gegeben, durch den sie über das bloße Vegetieren hinausgehoben und zu mächtigen Werken befähigt waren. — Die Einheit dieses gläubigen Lebens und lebendigen Glaubens ist zuerst zersprungen in jener großen Doppelbewegung der Reformation und Renaissance. Es macht das weltgeschichtliche Wesen jener Epoche aus, daß sie den beiden Grundelementen des Menschseins, die das Mittelalter so rätselhaft zusammengehalten hatte, gefährlich isolierte Freiheit gab. Vom Kloster des heiligen Gallus im deutschen Urwald bis zum Medicaerhof des Papstes Leo in Rom hatte es die allgemeine, die katholische Kirche vermocht, ihre Kultstätten zugleich als die wahren weltlichen Kulturstätten des Volkes zu halten. Als Luther aus einer heiligen Ungenügsamkeit der Seele sein Werk tat, zerriß diese Welt. Das Werk der Reformatoren wirkte mit seinem Inhalt rückwendend: denn das wirklich reine, ganz seelenhaft jenseitige, das dem Weltwirken fremde Christentum ward neu gelehrt; mit seiner Form wies es vorwärts, denn der Geist, der, äußerer

Autorität entbunden, in seiner eigenen Tiefe das Urteil finden sollte, er ward mündig, auch ganz neue, auch außerchristlich irdische Religion zu suchen. — Dies aber war weitere Konsequenz: im nächsten Effekt wurde in der Reformation das Christentum frei und wollte zurück auf seinen geistigen Ursprung; während in der aus dem katholischen Bündnis entlassenen Renaissance, die vom antiken Vorbild neu befruchtete Sinnlichkeit, die irdische Energie nicht minder frei und zum Versuch selbstherrlichen, gottlosen Daseins gereizt ward.

In dem Moment, wo die alten Dämme brachen, und die geeinten Wasser in die Tiefe stürzten, stieg der Schaum noch einmal leuchtend himmelan. Es schien der Anfang einer neuen Kultur, die Geister entfalteten sich, wie nie vorher, es war eine Lust zu leben. Aber so schimmerte es nur im Moment, als die klammernde Wand brach. Dann verlief sich das Wasser in der Ebene und alles wurde flach und platt. Der Boden der Kultur trocknete aus und lag brach. Und nun quälten sich die Menschen zweihundert Jahre lang um eine neue Einheit.

Zwei große Bewegungen setzten ein: Die Gegenreformation, die den alten Glauben wieder herstellen wollte mit bewußter Gewalt. Sie war nicht mächtig, eine Kultur zu schaffen. Denn ihr Glaube war nicht der alte, er hatte seine Unschuld, seine natürliche Verbundenheit mit dem Leben, mit den Menschen eingebüßt. Reformation und Renaissance hatten von der mittelalterlichen Kirche Kräfte abgezogen, deren Mangel den neuen Katholizismus zu einem ganz anderen Gebilde machten. Feind war er den lebendigen Kräften der Zeit geworden, dieser Glaube, und der wilde Schwung des Jesuitenbarocks suchte vergeblich die Kluft zu verdecken, die zwischen dem auch hier unfreiwillig „reformierten", im antiweltlichen Grundcharakter bestärkten Christentum und den Wirklichkeiten der abendländischen Menschheit lag.

Auf der anderen Seite sollte in der „Aufklärung“ die bürgerlich sinnliche, die arbeitende, künstlerisch schaffende Welt so organisiert werden, daß ihr Dasein in eigener Bedeutung leuchten konnte. Aber wenn jenem Glauben das Leben fehlte, so fehlte zunächst diesem Leben der Glaube, der Schwung über das Mögliche hinaus, dessen der Mensch bedarf, um in würdiger Art auch nur das Mögliche zu leisten.

So entstand gerade für die edleren Geister, die ohne eine tiefere Rechtfertigung ihres Tuns nicht leben mögen, jene zwiespältige, grundlose Situation, in der die Seele nur zwischen wehrloser Passivität und überschwänglichster Tätigkeit taumelt, — die romantische Situation. Um das Jahr 1600 werden die ersten beiden Typen des romantischen Menschen geprägt: Hamlet und Don Quixote. Beide bekunden die gleiche Unfähigkeit, ihren Geist und die Realität zur Deckung zu bringen. Hamlet findet keinen beflügelnden Sinn mehr, der ihm Tätigkeit gebietet — er bleibt unbeweglich in seinen Zweifeln stecken; Don Quixote erkauft sich die Möglichkeit zu Taten durch die träumerische Annahme, die längst versunkene, die katholisch ritterliche Welt lebe noch. Neben der närrischen Tragik einer alles bedenkenden Glaubenslosigkeit, und der tragischen Narrheit einer kindlich unbedachten Altgläubigkeit — neben beiden lauert der Wahnsinn. Mit so drohenden Figuren schließt die Renaissance ihre Welt.

Wenn aber die geschlossene Folge unserer Betrachtung erst zweihundert Jahre später, mit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnen soll, so geschieht dies deswegen, weil am Ende des 18. Jahrhunderts zum erstenmal die Möglichkeit zu einer neuen Einheit von irdischer Kultur und geistiger Erhebung, von Glauben und Schaffen gegeben schien. Zum erstenmal, seit Luther und der Humanismus verschiedene Wege gegangen waren, schien die

Brücke geschlagen, die Möglichkeit einer religiösen Kultur wieder gegeben: durch das Werk, das im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts geschehen war, das Werk der klassischen deutschen Literatur.

Dieser große Brückenbau einer neuen Kulturmöglichkeit ist vor allem durch zwei Männer gelungen, an deren Namen sich eine elementare Darstellung halten muß: Kant und Goethe. Zwei Namen, die am häufigsten zusammengenannt werden, um des Kontrastes willen, in den sie eingeordnet sind. Man hört so oft so vieles über den Weltunterschied zwischen Kant und Goethe, und all das ist richtig und wesentlich. Und all das ist doch nicht so wichtig wie jenes, was sie gemeinsam haben, wie jenes, was sie beide zu den Stammvätern der neuen Kultur gemacht hat. Ein Doppeltes ist es: sie haben die „Aufklärung" des menschlichen Geistes, die Ansiedlung des Menschen in der praktischen Welt zu Ende gebracht, und sie haben gleichzeitig den letzten Schritt auf dem Wege des Christentums als „immer fortgehende Reformation" getan, haben aus der protestantischen Religiosität die Konsequenzen gezogen, die schon latent gegeben waren, als Luther verkündete: nicht durch „Werke" sind wir gerechtfertigt, sondern durch den „Glauben". Denn mag Luther auch mit dem „Glauben" noch seinen Glauben, sein Dogma gemeint haben, der Weg nach innen war gewiesen; der Weg, auf dem der Mensch mächtig wurde, jedes seiner Werke zu heiligen durch die fromme Gesinnung, die gläubige Hingabe, die außeregoistische Beziehung, in die er sein Tun stellte. Er konnte sich rechtfertigen auch mit der Kraft eines nicht mehr christlichen Glaubens. Der Begriff des Religiösen wuchs über das Christliche hinaus. — Dies war der Weg, den die deutsche Klassik beschritt, in ihn mündeten Kants und Goethes verschiedene Pfade.

Der Unterschied des Wesens zwischen Kant und Goethe ist der Unterschied des Philosophen und des Künstlers in seiner reinsten Form. Kant war ein rein geistiger Mensch, und diese seine Natur, dies sein Schicksal spiegelt sich in seiner Lehre wieder. Daß der Geist die Welt formt, daß die Dinge der sinnlichen Erfahrung absolut gegeben sind in den Formen unseres Geistes: daß eben deswegen die „Erscheinungswelt" nicht unwirklich, sondern ganz zuverlässig und uns real ist, das erfuhr Kant aus der Natur seines Geistes. Das „Wirkliche" lebt nur in den Denkgesetzen unseres Geistes, die empirische Welt ist nur unsere Anschauung; aber eben deshalb können wir uns darauf verlassen, daß sie so funktioniert, wie wir sie denken. Was hinter dieser Erscheinungswelt liegt, was „das Ding an sich" sei, das hat Kant nicht ausgesprochen, kaum vermutet. Das Wunderbare hat er nicht aus der Welt geleugnet, er hat nur jede Einzelheit (unserer als Ganzes höchst unerklärten!) Erscheinungswelt gegen metaphysische Interpretation geschützt: gerade weil die empirischen Dinge nur unsere Erscheinung sind, können sie aus den Gesetzen unserer Sinnlichkeit nie heraus. Vom wesenhaft Letzten der Dinge hat er nur ahnen lassen, daß es wohl eines Wesens sein müsse mit jener rätselhaften Kraft in uns, die da denkend die empirische Form der Welt erzeugt, mit unserem Geistes-Ich. In ihm aber finden wir eine letzte, höchste Wirklichkeit und jenes niemals schweigende Gefühl des Ich, das unseren Willen inmitten aller kausalen Bindungen doch frei nennt, jene sittliche Kraft, die uns zu pflichtvollem Handeln aufruft — sie wird (zumal in der Fortführung, die Fichte dem Kantischen Denken gibt) zum eigentlichen Weltkern. In der freien, arbeitenden Entfaltung unseres Willens offenbaren wir unsere überempirische, unsere ewig-göttliche Natur.

Goethe ist im Gegensatz zu Kant der reine Fall des künstlerischen

Menschen. Die reine Aufnahme der Wirklichkeiten ist ihm der Weg ins Wesen der Welt, die ganz gefühlte, voll erfaßte sinnliche Form bekommt ihm göttlichen Charakter. Als solch ein Mensch erkennt Goethe den Unterschied zwischen der Erscheinung und dem Ding an sich nicht an. Die Natur hat ihm „weder Kern noch Schale", sie ist in der Erscheinung wesenhaft gegeben, sie ist göttlich, so weit sie lebendig ist. Dies folgt unmittelbar aus dem, was jeder Künstler an sich erfährt, wenn ihm ein Stückchen des Kreatürlichen — eine Form, eine Farbe, ein Klang, ein Wort Schlüssel des Weltgeheimnisses, Symbol, Zeichen und Offenbarung des Ewigen wird. Der „Kern der Natur" ist, den lebendigen Menschen „mitten im Herzen". Aber lebendig sein, heißt innere Spannkraft rastlos in äußere Bewegung umsetzen, heißt tätig sein, und so ist der „Weisheit letzter Schluß" auch bei Goethe:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Augenblick, in dem für Faust diese Erkenntnis kommt, ist der höchste, der letzte.

Nun sehen Sie aber auch bereits, wo die Gemeinschaft des philosophischen und des künstlerischen Geistes liegt, nun sehen Sie, was es möglich und notwendig macht zu sagen: Kant und Goethe. Es ist die Sicherung der Wirklichkeitswerte gegen den Ansturm der jenseitigen Religiosität. Daß die Welt, in der wir leben, nichts als ein trügerischer, zu überwindender Schein wäre, hinter dem allein wahres Wesen zu suchen sei — das wurde seit dem Ende des Mittelalters immer deutlicher als das Wesen christlicher Lehre. Dagegen kommt durch Kant wie durch Goethe in unsere Erfahrungswelt Sicherheit, in unser irdisches Handeln Wert zurück. Eine neue Religiosität bereitet sich, die den diesseitigen, den aktiven Instinkten der Abendländer nicht mehr feind ist. Indem wir uns

handelnd in ihr bewegen, erfahren wir den Sinn der Welt, erfüllen wir unsere Sendung in ihr. Kant verkündet das Primat der *praktischen Vernunft*, und Goethe nennt das „*immerstrebende Bemühen*" den Weg der Erlösung.

Dieses auf zwei verschiedenen Wegen gleich stark und sicher gewonnene neue Gefühl von der göttlichen Größe der praktischen Welt, dieses beschwingende Gefühl, daß jede wahre Handlung zugleich ein heiliges Werk sei, dieses Gefühl ist es, was um das Jahr 1790 eine neue *Kultur* für die Welt sicher zu stellen schien, und ein ganzes Geschlecht von Geisteshelden schuf. Auf diesem Boden sind Schiller und Fichte und die Humboldts erwachsen. Die Möglichkeit einer neuen Religion und einer einheitlichen Kultur schien gegeben. Da aber trat das Ereignis ein, in dem offenbar wurde, daß die europäische Menschheit mit ihrer *alten* Religion noch nicht fertig war. Mit jener christlichen Religion, zu der Kant ein sehr indirektes und Goethe gar kein Verhältnis hatte. Die Welt der jenseitigen Religion, die das Höchste nicht sucht in der Entfaltung, sondern in der Überwindung des Lebens, nicht im weltlich tätigen, sondern im reinen ruhenden Geiste, diese Welt erhob sich noch einmal. Sie bewies, daß in ihr noch Lebenskräfte steckten, die sich erst auszuwirken hatten, daß sie noch zuviel Keime zu verstreuen hatte, um schon sterben zu können. Deshalb sammelte sie sich noch einmal zu neuer Gestalt und stellte sich dem Geist der Kant-Goetheschen Kultur entgegen. Und diese christliche Renaissance benennen wir in der Literatur mit dem Namen *Romantik*.

Die Erscheinungen der Entwicklungsgeschichte lassen auch im Geistigen keine Lücke. Hier sind sie so verbunden, daß die wesenstiefste Gegnerschaft, die Goethes Werk gefunden, aus Goethes Schule hervorgegangen, ja mit einem schwärmerischen Kult für Goethes Person Hand in Hand gegangen ist. Diese jungen Menschen

am 18. Jahrhundertende sind alle glühende Verehrer und Liebhaber Goethes. Das Losungswort des jungen Goethe war auch das Ausgangswort der Romantik: „Gefühl ist alles". Dies Wort war bei Goethe der Schlachtruf einer neuen, fromm hingerissenen Sinnlichkeit wider die philiströse Vernünftigkeit der Aufklärer gewesen; niemals aber hatte es buchstäbliche Geltung, niemals hatte der Kult des Gefühls bei Goethe eine absolute Kraft erlangen können. Die geistigen Kräfte waren in Goethe so stark, daß sie den Ansturm des Gefühls immerfort in Besinnung und Tätigkeit hinüberlenken konnten. Goethe „produzierte" durch sein Gefühl. Wenn dieses Losungswort aber erhoben wurde von Menschen minder glücklicher Organisation, von Menschen, die die Masse neuer Gefühle nicht gleich glücklich in Handlung umzusetzen vermochten — dann wurde es gefährlich ernst mit der „Allmacht" des Gefühls. Und da mußte sich vom Goetheschen Anfang ein Weg abzweigen, der die Goethe entgegengesetzte Richtung nahm: fort von weltfroher Tätigkeit! Denn ein allein mächtiges Gefühl treibt über das Endliche hinaus, wird grenzenlos, begnügt sich nicht mit den Gestalten der erfaßbaren Welt. Solch Gefühl will das Ganze, will es unmittelbar, will sich nicht mit der ins Kleine geordneten Welt der praktischen Vernunft einlassen. Und so führte diese Stimmung zurück zur Religion der Weltflucht.

Von den Menschen nun, die die Welt der Romantik erschufen, gibt es in Wahrheit nur einen ganz vollkommenen Typus, der Goethe gegenübergestellt werden darf: das ist der Freiherr von Hardenberg: Novalis. Es mag kühn scheinen, das kurze Leben dieses Jünglings wider Goethes gewaltiges Sein in die Wagschale der Geschichte zu legen. Aber nicht das Werk, sondern die Wirkung entscheidet. Die ganz großen Religionsstifter haben überhaupt nicht durch „Werke", nur durch ihr Sein gewirkt. Des

Novalis Religion hat zum mindesten weit über seine Werke hinaus gewirkt. Tatsächlich kommt alle neue Romantik aus der rätselhaften Seele dieses Jünglings. Man muß die Briefe lesen, die die anderen „Romantiker" schrieben, um von dem Eindruck zu sprechen, den dieser Novalis ihnen machte — diese Jünglingserscheinung, die immer im Begriffe schien, sich in ein Jenseits aufzulösen. Novalis war im tiefsten Kern mit der christlichen Religion verwandt, die alle Schönheit des Lebens nicht zum Verweilen lockt; er floh aus dem Tag und sang den Hymnus an die Nacht. — Goethe hat immer nur das Licht angebetet.

Novalis fand einen Kreis von Menschen, auf die er mit dieser Natur wirkte; Menschen, die mehr Aktivität und fast ebensoviel Geist, aber nicht entfernt soviel seelische Urkraft hatten wie er. Sein eigentlicher Prophet war Friedrich Schlegel, der mit wunderbaren Aphorismen in paradoxe Begriffe übersetzt hat, was als sicheres Leben in Novalis ruhte. Friedrich Schlegel gibt einmal den äußeren Hauptzug aller Romantiker:

> „Die erste Regung der Sittlichkeit ist Opposition gegen die positive Gesetzlichkeit und konventionelle Rechtlichkeit und eine grenzenlose Reizbarkeit des Gemüts."

Die grenzenlose Reizbarkeit des Gemütes ist ihm höchstes Gut; wer aber auf alles reagiert, wem die ablehnende, verschließende, auswählende Kraft versagt, dem bleibt nur ein dumpfes Urgefühl des Ganzen; jene Welt abgegrenzter Gestalten aber, die uns das Wirkliche heißt, verschwindet. Goethe hat diese höchste Reizbarkeit immer für eine tödliche Krankheit gehalten, die er mit seinem Werther heroisch überwunden hat. Diese Reizbarkeit aber, dies „nichts auslassen können" macht von Schlegel bis auf Hugo von Hofmannsthal das innerste Wesen des Romantikers aus.

In „Lucinde" schreibt Schlegel die Absage an die ordnende

Vernunft und an die Welt der Praxis und Arbeit, wenn er Prometheus den Lichtbringer, die Lieblingsgestalt der Goetheschen Welt verhöhnt mit den Worten:

> „Herkules hat auch gearbeitet und viel grimmige Untiere erwürgt, aber das Ziel seiner Laufbahn war doch immer ein edler Müßiggang, und darum ist er auch in den Olymp gekommen. Nicht so dieser Prometheus, der Erfinder der Erziehung und Aufklärung. Von ihm habt Ihr es, daß Ihr nie ruhig sein könnt und Euch immer so treibt; daher kommt es, daß Ihr, wenn Ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müßt, oder Euch einer den anderen beobachten und ergründen wollt. Ein solches Beginnen ist niederträchtig. Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langeweile genug haben und nie von seinen Fesseln frei werden."

Diese Verachtung der Arbeit, die für den Kantianer Fichte wie für Goethe erster Religionsartikel ist, sie ist der zweite unterscheidende Grundzug der Romantik.

Die dritte und tiefste Konsequenz der Romantiker liegt im Wesen der religiösen Bewegung, von der uns Schlegel immer wieder versichert, daß sie das Wichtigste wäre, was er und seine Freunde erstreben:

> „Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, daß es an der Zeit ist, eine zu stiften. Das ist der Zweck aller Zwecke und der Mittelpunkt. Ja, ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; bescheiden wie das alte Christentum, dem man nicht ansah, daß es bald das römische Reich verschlingen würde, wie auch jene große Katastrophe in ihren

weiten Kreisen die französische Revolution verschlucken wird, deren solidester Wert vielleicht nur darin besteht, sie inzitiert zu haben."

Was aber der Kern dieser Religion und die letzte Konsequenz romantischen Geistes sei, das steht in einem Briefe Friedrich Schlegels an Novalis:

> „Ich stimme Dir bei, daß das Christentum eine Religion der Zukunft ist, wie die der Griechen eine der Vergangenheit, schon bei den Alten selbst. Aber ist sie nicht mehr eine Religion des Todes, wie die klassische eine Religion des Lebens? Mir dünkt, ich finde darüber herrliche Andeutungen in Deinen gedruckten Sachen, und was ich mich aus den Papieren erinnere. Es muß dies ungefähr auch Deine Meinung sein. Wenn Du doch die über das Christentum einmal in einen Brennpunkt sammeln wolltest! Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserem Zeitalter, der Kunstsinn für den Tod hat."

Das ist vielleicht die tiefste Äußerung von Friedrich Schlegel — diejenige wenigstens, in der er beweist, mit welchem Recht er zum eigentlichen Propheten des Novalis geworden ist. Die Religion, die dieses Leben haßt —, diese lebensfeindliche Frommheit, sie liegt von je im absolut gefaßten Christentum, und in diesem Sinne haben Novalis, der das alte katholische „Europa" ersehnte, und Schlegel, der im Neukatholizismus endete, eine alte Religion neu gegründet. Ihre „Romantik" ist eine sehr geistige, aber keine „Kultur"-Bewegung, denn Kultur ist die Bebauung der Erde; Romantik aber will die gerade Verbindung des Menschlichen mit dem Überirdischen, der Seele mit dem in ihr offenbarten Göttlichen, und hält körperlich organisiertes Leben nur als einen Durchgang zum Unendlichen.

Auf dieser Spannung zwischen der realistischen und der romantischen Welt, zwischen dem 20jährigen, todessehnsüchtigen Novalis und dem 82jährigen, immer noch tatsüchtigen Goethe, auf dieser Spannung ruht seit vier Generationen die geistige Welt. Da nun der ganze Bau des 19. Jahrhunderts, von dem ich fernerhin zu sprechen denke, auf diesem Grunde ruht, da hier meine wichtigste Voraussetzung liegt, so gestatten Sie mir zum Schluß noch eine verdeutlichende Illustration. Zwei Zeugnisse sollen ohne allen Kommentar zu Ihnen sprechen. Hören Sie die letzte von des Novalis „Hymnen an die Nacht“:

„Hinunter in der Erde Schoß,
Weg aus des Lichtes Reichen!
Der Schmerzen Wut und wilder Stoß
Ist froher Abfahrt Zeichen.
Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind am Himmelsufer an.

Gelobt sei uns die ew'ge Nacht,
Gelobt der ew'ge Schlummer,
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
Und welk der lange Kummer.
Die Lust der Fremde ging uns aus,
Zum Vater wollen wir nach Haus.

Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb und Treue —
Das Alte wird hintangestellt,
Was kümmert uns das Neue?
O! einsam steht und tiefbetrübt,
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt.

Die Vorzeit, wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten,
Und hohen Sinns, einfältiglich
Noch mancher seinem Urbild glich.

Die Vorzeit, wo an Blüten reich
Uralte Stämme prangten,
Und Kinder für das Himmelreich
Nach Qual und Tod verlangten;
Und wenn auch Lust und Leben sprach,
Doch manches Herz für Liebe brach.

Die Vorzeit, wo in Jugendglut
Gott selbst sich kund gegeben,
Und frühem Tod in Liebesmut
Geweiht sein süßes Leben,
Und Angst und Schmerz nicht von sich trieb,
Damit er uns nur teuer blieb.

Mit banger Sehnsucht sehn wir sie
In dunkle Nacht gehüllet,
Und hier auf dieser Welt wird nie
Der heiße Durst gestillet.
Wir müssen nach der Heimat gehn,
Um diese heil'ge Zeit zu sehn.

Was hält noch unsre Rückkehr auf —
Die Liebsten ruhn schon lange.
Ihr Grab schließt unsern Lebenslauf,
Nun wird uns weh und bange.

Zu suchen haben wir nichts mehr —
Das Herz ist satt, die Welt ist leer.

Unendlich und geheimnisvoll
Durchströmt uns süßer Schauer;
Mir deucht, aus tiefen Fernen scholl
Ein Echo unsrer Trauer.
Die Lieben sehnen sich wohl auch,
Und sandten uns der Sehnsucht Hauch.

Hinunter zu der süßen Braut,
Zu Jesus, dem Geliebten!
Getrost! die Abenddämmrung graut
Den Liebenden, Betrübten.
Ein Traum bricht unsre Banden los,
Und senkt uns in des Vaters Schoß."

Diesem reinen Ausdruck der romantischen Gesinnung möchte ich den vollkommensten Ausdruck des Goetheschen Weltgefühls gegenüberstellen: ein Stück aus der „Marienbader Elegie":

„Es ist, als wenn sie sagte: Stund' um Stunde
Wird uns das Leben freundlich dargeboten,
Das Gestrige ließ uns geringe Kunde,
Das Morgende zu wissen ist's verboten;
Und wenn ich je mich vor dem Abend scheute,
Die Sonne sank und sah noch, was mich freute.

Drum tu wie ich und schaue, froh verständig,
Dem Augenblick ins Auge! Kein Verschieben!
Begegn' ihm schnell, wohlwollend wie lebendig,
Im Handeln sei's, zur Freude, sei's dem Lieben;
Nur wo du bist, sei alles, immer kindlich,
So bist du alles, bist unüberwindlich."

Zweite Rede

Der Weg der Romantik im 19. Jahrhundert

„— — — ein Gedanke, der
Zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat."

(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Wir haben als Motto über unsere Betrachtungen die Gestalt des Fortinbras gestellt, des Mannes, der nicht soviel weiß und bedenkt wie Hamlet, und der gerade darum soviel mehr vermag und vollbringt. Fortinbras, der Überwinder, der Erbe des ersten Romantikers. Und von diesem Romantiker Hamlet zu dem, was wir in der Literaturgeschichte „Romantik" nennen, führte der Weg unserer ersten Betrachtung. Die Romantik ist so alt wie das Ende der mittelalterlichen Kultur. Wir lassen jedoch die Kontinuität unserer Betrachtung nicht bei Luther und Erasmus, wir lassen sie bei Goethe und Novalis anfangen, weil um 1800 zum erstenmal die Möglichkeit des kulturellen, im Geiste wirkenden Lebens wieder gesichert schien und wieder mit neuer Macht erschüttert ward. Gegen den innersten Sinn des doppelten Werkes der Kant und Goethe erhob sich der alte metaphysische, der orientalisch-christliche, transzendente Geist: Die Romantik. Daß aber zwischen den ersten Großen dieses neuen Menschenschlages und ihrem frühesten Vorbilde aus der Renaissance ein tiefinnerlicher Zusammenhang besteht, das ist es, was ich zum Beginn unserer heutigen Betrachtung noch zeigen will. Hamlet und Schlegel nämlich sind uns Deutschen fast ein und dasselbe Wesen!

Wilhelm Schlegel hat dem Hamlet die deutsche Sprachform geschaffen, Friedrich Schlegel hat in seiner eigensten Menschlichkeit die tiefteilnehmende Leidenschaft für Hamlet gefunden, hat sie mit zündender Gewalt ausgesprochen, und so diesen Hamlet endgültig zur populären Gestalt in Deutschland gemacht. Seine Begeisterung für Hamlet wirkte um soviel noch intensiver als die des Goetheschen Wilhelm Meister, wie sie persönlicher, notgedrungener war. Friedrich Schlegel hat einen berühmten Brief an seinen

Bruder geschrieben, der die vollkommenste Analyse des Hamlet enthält, und er hat diesen Hamlet deshalb in einer so innerlich notwendigen Weise gefühlt und erklärt, weil er das geistige Porträt seiner selbst in ihm sah. Er spricht von sich, wenn er vom Hamlet sagt:

> „Der Grund seines inneren Todes liegt in der Größe seines Verstandes. Wäre er weniger groß, wo würde er ein Heroe sein. — Für ihn ist es nicht der Mühe wert, ein Held zu sein, wenn er wollte, so wäre es ihm nur ein Spiel. Er übersieht eine zahllose Menge von Verhältnissen — daher seine Unentschlossenheit."

Wenn Schlegel sagt, es sei für Hamlet „nicht der Mühe wert, ein Held zu sein", so liegt darin eine so absurde Umdeutung der Not des Nichtwollenkönnens, in die Herrlichkeit eines (nur dem „Heiligen" gegebenen) Nichtwollen-Wollens, eine so tollkühne Umdeutung, wie sie nur der geheime Instinkt allerpersönlichster Selbstverteidigung bei einem so geistreichen Kritiker erzeugt. In Friedrich Schlegel war der durch Geist ohnmächtige Hamlet wiedergeboren, und so steht denn als lebendige Gestalt der Hamlet an der Schwelle der deutschen Romantik.

Wenn wir nun heute den Weg der Romantik im 19. Jahrhundert anzuschauen suchen, geziemt es, sich zuerst nochmals in das Bild des Einen zu vertiefen, der die christliche Renaissance rein verkörperte, der Romantiker und keine problematische Natur war. Wir wollen nicht vergessen, daß es seit Jahrtausenden einzelne Menschen gegeben hat, die ein klares Leben in rein metaphysischer Richtung gelebt haben. An diesen Christenmenschen entzündet sich die Romantik des Novalis. Er steht ebenbürtig neben Goethe nicht nur durch die Wirkung, sondern auch durch die Reinheit, die Vollkommenheit seines Wesens.

Novalis war ein wirklicher Christmensch, ein Mensch, dessen Seele einen festen Punkt jenseits dieser Welt hatte. Er war eine „cherubinische“ Natur. Seine Freunde erinnerte er immer wieder an Gestalten der Legende, und uns scheint er kaum einer Gestalt der Geschichte so verwandt, wie dem heiligen Franz, dem weisen und sanften Freund der Vögel und Blumen, der Steine und Gräser, des Feuers und des Wassers. Ihm war nichts Wirkliches fremd; er sammelte Kenntnisse und Wissenschaften, Genüsse und Künste jeder Art, und doch schwebte bei ihm alles in einem transzendenten Element. Ihm war gegeben, wie er es in seinem frühesten Gedicht nennt, „immer freundlich himmelwärts zu schauen“. Als ihm die Braut gestorben war, und ihm feststand, daß ihr Tod ihn nachziehen müsse, schrieb er doch: „Die Erde hatte ich so lieb, ich freute mich auf die lieben Szenen, die mir bevorstanden“. Nichts von eigentlicher Weltfeindschaft ist in diesem Menschen, ihm ist alles rein gelöst. Er liebt die Erde, aber wie ein flüchtig Durchreisender, sein Ziel ist kein irdisches. Er klagt:

„Muß immer wieder morgen werden?“

und läßt die Toten rufen:

„Helft uns nur den Erdgeist binden und den Sinn des Todes fassen.“

Aber er haßt die Erde, das Leben und die Helle nicht. Er geht nur aus ihr so willig heraus, wie ein Kind sein Spielzeug weglegt, wenn es zum schönen Abendessen gerufen wird.

Vielleicht kann ich Ihnen diese grundchristlich heitere Gesinnung des Novalis noch in einem anderen Bilde nahe bringen. Es ist in unseren Tagen von dem Dichter Gerhart Hauptmann der Versuch gemacht worden, den Christmenschen wieder zu gestalten. Er nennt ihn Emanuel Quint, und es ist nebenbei bedeutsam, daß Hauptmann dem Emanuel Quint nur einen Jünger gibt, der seine

Lehre rein versteht: ein junger Gymnasiast, der am Novalis der Erkenntnis des wahren, weltüberwindenden Christwesens zugereift ist. Ich will Ihnen aber aus der Lebensgeschichte dieses Emanuel Quint einen kleinen, sehr tiefsinnigen Zug erzählen:

Es ist nach jenem letzten Zusammensein des Emanuel Quint mit seinen Jüngern, das der Abendmahlsszene des Evangeliums entspricht. Quint geht zurück in die Stadt, wo er die Häscher auf sich warten weiß, wo er vor Gericht gezogen werden wird eines Mordes wegen, den ein anderer begangen hat. Und auf diesem Gethsemanegange kommt er in der Vorstadt an einem Landhaus vorbei, wo begüterte Freunde ihn sehen und hereinrufen. Er tritt in den Garten, man plaudert, man zeigt ihm das Haus und schließlich auch eine kleine goldene Dose, in der ein winziges buntes Vögelchen steckt, das auf Fingerdruck trillernd hervorspringt. Als Quint dann die Freunde verläßt, um seinen Passionsweg fortzusetzen, sprechen diese noch lange davon:

> „welchen Eindruck das Döschen und der künstliche, kleine Sänger auf Quinten gemacht und warum es ihn so gerührt haben mochte. Er konnte nicht müde werden, immer wieder den kleinen, flügelschlagenden Stieglitz erscheinen zu sehen und seinem tapferen Liedchen zu lauschen. Es war, als horche er mit einer besonderen Spannung darauf hin, als wäre etwas vom Inhalt des allertiefsten Geheimnisses in diesem Döschen und Liedchen verborgen gewesen."

Mir scheint, daß dies ein Zug ist, der das Verhältnis eines wirklichen Christmenschen zur Welt tief erhellt. Das Entzücken am Leben, an allen seinen Schönheiten, an jeder, auch der kleinsten seiner Vollkommenheiten hat auch der vollkommen geistige, der ganz transzendent gerichtete Mensch. Nur daß ihm das alles kein letzter Wert ist, daß er in all diesen Dingen nie den Sinn

selber sucht; dankbar und ein wenig wehmütig lächelnd legt er sie wieder aus der Hand, als ein freundlich helles, aber fast allzu kleines Zeugnis jener großen Macht, der er sich endgültig zuwendet. So wie Quint mit dem Vogel, so hat sich Novalis mit der Welt gefreut. Er war der begeisterte Freund jeder Wissenschaft und in keinerlei Feindschaft zu irgendeiner realen Macht. Nur daß ihm alles Lebendige dienen mußte zu jenem größten, im Tode beschlossenen Heiligtum.

Das ist das Bild des Neuchristen, wie es sich nur einmal in Novalis vollendet hat. Novalis ist gar kein Romantiker, wenn man in dies Wort unerfüllte Sehnsucht, Zwiespalt, Problematik hineinlegt! Er ist nur der Eröffner einer Bahn, die alle anderen ins Problematische führt. Denn gleich nach ihm beginnt der Verfall des Neuchristentums — wie jede Kirche schon von den ersten Aposteln verdorben wird! Erst nach Novalis beginnt die Romantik im engeren, im problematischen Sinn durch Menschen, die den gleichen Drang, aber nicht jene vollkommene, übersinnliche Grundnatur wie Novalis hatten. Schon Friedrich Schlegel ist mit seiner ruhelosen, immer zweifelnden, sehr sinnlichen und sehr geistsüchtigen Natur das erste Beispiel dieser in Sehnsucht, Spott und Gram auseinanderbrechenden romantischen Welt.

Die nächste Station der „Romantik" wird von der Generation erreicht, der eine Reihe der merkwürdigsten deutschen Dichter angehört. Und hier scheint mir als der bedeutsamste und deutlichste Typus Clemens Brentano. Der Unterschied zwischen Brentano und Novalis ist bereits unermeßlich. Was bei Novalis heitere Himmelsklarheit war, ist bei Brentano leidenschaftliche Himmelssehnsucht geworden. Novalis besaß eine grenzenlose Offenheit für alle irdische Erkenntnis, die er hinüberleiten konnte in

seine religiöse Idee, Brentano hält sich abwehrend gegen die Welt des Wissens. Er will nichts lernen, schätzt die Wissenschaften gering, lebt von der Phantasie, der momentanen Wallung und schwärmt für alles, was uns der praktischen Arbeit überhebt. Mit dieser Abneigung gegen das Kausalgesetz, das Gewinn nur für Arbeit gibt, hängt seine Liebe zum Wunderbaren, Unursächlichen zusammen — die des Novalis wissenschaftlicher Geist in dieser Art gewiß nicht besaß. Brentano ist oder will doch in einem sehr naiven Sinne wundergläubig sein. Und sein Weg endet denn auch in einem handfesten kirchlichen Katholizismus, der ihm die Mühe des selbständig geistigen Weiterlebens abnehmen soll. Novalis schuf sich seine Kirche aus eigener Kraft; solche Flucht zu einer entlastenden Autorität aber ist immer eine Art von Selbstmord, wie er der geistigen Schwere dieser Menschen entspricht. In der Tat haben alle Romantiker dieser Generation eine Art von Selbstmord begangen. — Eine Art von — denn die wirkliche, die mörderische Tat lag nicht in ihrer Macht; etwas Ausweichendes, Passives behielt ihre Natur auch hier. Aus dem Kreise dieser jungen Romantiker hat sich nur einer, nur Heinrich von Kleist wirklich das Leben genommen; doch er war eben mehr als diese und kein Romantiker.

Die meisten der anderen gingen unter in einer großen Autorität, die für sie leben sollte. Denn nun ward Weltflucht aus der Weltüberwindung der Romantik. Novalis war noch ein Bezwinger der Wirklichkeiten; brachte ihn der äußere Berufszwang zum Bergbau, so ergriff er auch diese Materie mit seiner zentralen Leidenschaft so tief, daß seine Lehrer staunten über die neuen Möglichkeiten ihrer altbekannten Welt. Brentano hat nie einen „Beruf" gehabt und war stets auf der Flucht vor den Wirklichkeiten. So wurde, was für Novalis ein freies, frommes

Spiel gewesen war: der Traum in andere Welt hinein, für Brentano unentbehrliches Lebenselement. Vielleicht darf man in Brentano den elementarsten Dichter sehen, den Deutschland je gehabt hat: er konnte nur dichtend leben, und alles Leben wurde ihm zum Gedicht, denn er hatte gar kein anderes Organ das Sein zu fassen als die Poesie. Deshalb der unendlich quellende Reichtum seiner Dichtung. Zugleich aber auch ihre letzte Formlosigkeit, weil er doch an der Geistigkeit eines Goethe oder auch Novalis gemessen kein vollkommener Dichter, kein großer, auch der kritisch wählenden Gabe teilhafter Gestalter, kein grenzensetzender Künstler war. So entsteht erst in Brentano das charakteristische Bild des romantischen, als des hemmungslos sensitiven, des antipraktischen, dem tätigen Leben verlorenen Dichters. (Und gilt durch das Jahrhundert Hamlets als das Künstlerbildnis.) Als sekundäres Charakteristikum erwächst zugleich in ihm aus der Wirklichkeitsschwäche und der katholisierenden Sehnsucht der Zug zum Kostüm, zur alten Zeit, zum fernen Land — der Zug, der das populärste Merkmal der Romantik geworden ist —, der aber bei echten Romantikern wie Brentano stets nur das äußerlichste Symptom einer tiefinnersten Not bleibt.

Vielleicht ist nichts Gründlicheres über Brentanos reiches und unglückliches Menschentum zu sagen, als die alte Frau Rat Goethe schon gesagt hat, als sie dem Knaben Clemens ins Stammbuch schrieb:

„Wo dein Himmel, ist dein Vaduz,
Ein Land auf Erden ist dir nichts nutz",

und darunter hat sie geschrieben:

„Dein Reich ist in den Wolken und nicht von dieser Erde,
und so oft es sich mit dieser berührt, wird es Tränen regnen."

Dies ist tatsächlich die Lebensgeschichte Brentanos geworden. Er

hat die Erde nicht überwunden, er hing sehr schwer an ihr. Aber doch war er nie heimisch auf ihr, rang sich stets unter Schmerzen von ihr los. Nicht die sanfte Harmonie des Novalis klingt durch seine Gedichte, es sind Verzweiflungsschreie. Der „Frühlingsschrei eines Knechts aus der Tiefe“, das ist ein Titel, — „Schweig, Herz, kein Schrei“, das ist ein Anfang, wie er Brentanos Gedichten am charakteristischsten ist. Es ist Kampf geworden, wo vorher Friede war. Novalis wußte den Weg ins göttliche Licht; Brentano klagt:

„In dem Lichte wohnt das Heil,
Doch der Pfad ist uns verloren
Oder unerklimmbar steil!“

Aber wie inbrünstig echt muß dennoch sein Suchen gewesen sein! Sein Freund Arnim schreibt einmal:

„Ich glaube, daß ihr alle aus Ostindien stammt, aus der Brahmanenkaste; denn ihr habt doch alle etwas Heiliges an euch.“

Wenn man sich entsinnt, welche Fülle von höchst weltlichen, sinnlich exzentrischen Zügen die Biographie aller Brentanos enthält, so kann man ermessen, wie stark diese Gottessehnsucht in ihnen leuchten mußte, um dem Freunde alle äußere Wirrnis so rein zu überstrahlen. — Indien nennt hier Arnim — jene rein orientalische Welt, deren religiöse Richtung noch entschiedener als die christliche vom aktiven Leben fortweist, und deren Bedeutung auch von den Gebrüdern Schlegel zuerst in den Gesichtskreis der Abendländer gerückt worden war. Ein indisches Ideal ist also in diesen ewig rastlosen Menschen. Ein Ideal der Ruhe, das im äußersten Gegensatz steht zu dem Goetheschen Ideal, das in beständig strebender Arbeit Gleichmaß und „ruhige“ Haltung sichert. Von diesem Ideal des tätig Freien ist nichts in Brentano und

in den Menschen um ihn. Sie meinen die Ruhe willenloser Ergebung. In Wahrheit aber haben sie die irdische Welt nicht in sich aufgelöst, nur die Sehnsucht nach einem Nirwana haben sie, und so kommt in die Romantik der Zug von Weltschmerz, der in Novalis ganz fehlte. Novalis war unbedingt Weltfreund; das Geschlecht der Brentano fängt an, die schwere, schöne Sinnenwelt zu höhnen und zu hassen, weil es mit ihr nicht fertig wird. Wie ihre Furcht vor der Arbeit das formale, so ist ihre Furcht vor dem Genuß das inhaltliche Motiv für ihre Flucht in den Katholizismus. Nicht wie Novalis in freier Erhebung, mit einem Gewaltakt reißen sie sich los aus der wirklichen Welt. So geht diese Generation unter. So versitzt Brentano lange Jahre seines besten Mannesalters am Bett einer hysterischen Nonne, um ihre Krankheitsphantasien aufzuzeichnen. So wird schon Friedrich Schlegel ein halb pfäffischer Hofrat, der einen stumpfen inneren Materialismus mit einer äußerlichen katholischen Kirchenfrömmigkeit verhüllt, so wird Zacharias Werner ein extatischer Pfaffe, so verfallen Hölderlin und Lenau in Wahnsinn, der ja im Gegensatz zur kirchlichen Subjektion nur eine physisch gewordene Form der Selbstaufgabe ist.

Um Ruhe zu haben, Ruhe vor seinem ewigen inneren Kampf, bringt dies ganze Geschlecht das Opfer des Intellekts, gibt dem, was durchgeistigtes Symbol war, dumpfe Materialität, macht aus wunderbarem Glauben baren Wunderglauben. — Nur der Humorist entrann diesem Schicksal: der geniale Jean Paul, der alle Abgründe Brentanoscher Formlosigkeit in sich trug, aber am Springstab seines Lachens immer hinüberschnellte — hin und her. Er blieb frei — aber gestaltend auch nur in dem riesig wuchernden Privatgarten seiner Phantasie. Nur bedingt ist dieser große Mensch und Dichter als eine Ausnahme zu

nennen von dem Grundgesetz der problematischen Romantik: Das Wirkliche wird nicht bezwungen, sondern aufgeopfert.

Und das ganze Schicksal dieses Geschlechts bildet sich nun noch einmal in dem ab, was politisch in dieser Zeit geschieht. Jene Kämpfe der deutschen Erhebung, die Freiheitskämpfe, deren Jahrhundert wir jetzt feiern, sie sind zu einem erheblichen Teil vom Geiste der Romantiker entfacht worden. Deren Gesinnung nährte alle Gefühle des mystisch Sinnlichen, des Blutszusammenhanges unter den Menschen, und predigte so das frei vereinte Deutschland. Und der Geist der Romantiker haßte aus tiefstem Instinkte die Franzosen. Voltaire, der Franzose, der Aufklärer, der Antichrist war ihr Erzfeind. Aus solcher romantischer Gesinnung war viel von den Kräften gewachsen, aus denen und mit denen ein Freiherr vom Stein sein Werk schuf. Und wie bis zu einem nicht unbeträchtlichen Grade die Geschichte der Freiheitskriege sich als eine romantische zeigt, so sehen wir, wie mit Notwendigkeit dieser großen Bewegung in einer merkwürdig fremden, fast feindlichen Haltung Goethe gegenübersteht. Goethe, der gar keinen Teil an dieser leidenschaftlichen Aktion seines Volkes nimmt, und der in seinen wenigen Äußerungen sich teils uninteressiert, teils ablehnend, teils verlegen zu den Ereignissen verhält. Hier sind notwendige Grenzen der Goetheschen Natur: Hier wird klar, was das positiv Neue war, das die Romantiker zu bieten hatten, und was Goethe (der die Mächte des Gefühls nur benutzt hatte, um die Fähigkeiten des Geistes zu stärken), was Goethe nicht mehr in dem Grade besaß, dessen die Welt doch noch bedurfte: ein übervernünftiger Gehorsam gegen die Stimme des Blutes.

Aber wenn hier die Begrenzung Goethes sichtbar wird, so doch auch seine historische Größe. So recht, wie die Romantiker hatten, da sie diese Bewegung entfachten, so recht behielt auf die Dauer

Goethe mit den Motiven, um derentwillen er sich der Bewegung verschloß. Denn so gewiß, wie die äußere Befreiung durch die Romantiker kam, ist die innere Knechtung wieder auf romantischem Boden gewachsen.

Da sie eine übernatürliche Kraft der Weltlenkung glaubten, und auch im Politischen symbolisiert sehen wollten, neigten die Romantiker in ihrer ungeduldig unsteten Phantastik dazu, auch hier höchst unvollkommene Symbole für heilige Realitäten — zufällige fürstliche Gewalthaber für Statthalter Gottes zu nehmen. Die Ungeduld ihres geistigen Überschwanges leistete so geistlosester Gewalt und trägster Fügsamkeit gefährlichen Dienst. Wie der rohen Mirakelkirche dienten die Freiheitspriester Schlegel, Görres, Werner usw. schließlich der brutalen Reaktion. Novalis, der auch in diesem Sinne viel freier, geistiger, sachlicher war als die folgenden Generationen, Novalis wußte noch die Idee von ihrer Realisationsform zu scheiden, er schrieb einmal:

> „Aber die Vortrefflichkeit der repräsentativen Demokratie ist doch unleugbar. Ein natürlicher, musterhafter Mensch ist ein Dichtertraum. Mithin, was bleibt übrig — Komposition eines künstlichen. Die vortrefflichsten Menschen der Nation ergänzen einander. — In dieser Gesellschaft entzündet sich ein reiner Geist der Gesellschaft. Ihre Dekrete sind seine Emanationen — und der idealische Regent ist realisiert."

Eine, wie mir scheint, ganz bewundernswerte Klarheit im Geiste eines Menschen, dem die Idee der Gottähnlichkeit, der heiligen Stellvertretung durch die Gestalt eines Monarchen doch soviel Verlockendes haben mußte. Die anderen Romantiker haben sich hier wie überall vom rein ästhetischen Reiz einer Gestalt blenden lassen. Und weil ihre ungeduldige Schwäche auf so allzu gefällig

kurzem Wege die Herrschaft des heiligen Geistes verwirklicht sehen wollte, haben sie der brutalen Macht, die nur ihre Macht festhalten wollte, schützende Phrasen geliefert, und so von den Zeiten der heiligen Alliance bis auf diese Tage Wilhelm des II. der heillosen Ungeistigkeit die allerschlimmsten Dienste geleistet.

* * *

Auf den Namen Brentano tauften wir den zweiten Akt in der Geschichte der Romantik. Der dritte Akt heißt Byron. Das romantische Erlebnis war für Novalis eine Sache der Gnade, ein Erlebnis, das nur einem Einzelnen-Erwählten zuteil wird. Für Brentano war es ein Schicksal, das einen kleinen Kreis besonders disponierter, sehr seelenvoller, sehr unglücklicher Menschen verband. Durch Byron ward die Romantik eine Mode der Gebildeten in Europa; sie ward ein Faktor im Gesellschaftsleben, eine mondaine Angelegenheit. Durch Byrons verführerisch elegantes Beispiel ist gleichsam verleiblicht worden, was bei Schlegel sich geistig angebahnt hatte: Hamlet ist Vorbild geworden. Als der erfolgreichste Dichter seiner Generation machte Byron die Hamletgeste, die zynisch-elegische Geste des Weltschmerzes zu der allein geziemenden Gebärde des gebildeten Menschen. Fortan war es Pflicht des höheren jungen Mannes in der Bourgoisie, dazusitzen: die Arme elegisch aufgestützt, den Blick schmerzverloren ins Weite gerichtet wie Byron auf den bekannten Bildern. Die Geste leidend überlegener Verachtung ist es, von der das Werk Byrons lebt, die Geste des „Dämonischen“. Ja, man kann sagen, die Popularität dieses Begriffes, der seit neunzig Jahren in Leben und Literatur viel Böses tut, stammt von Byron; er hat den „dämonischen Menschen“ geschaffen. Die Popularität eines Begriffes

ist in der Regel nur Folge seiner Veräußerlichung; die Byronsche Dämonie ist tatsächlich eine Veräußerlichung der Brentanoschen. War Novalis ein Cherubim, so war Brentano wirklich der „gefallene Engel", den schwerer Stoff zur Erde zog, während seine Sehnsucht noch himmelwärts rang. Der Lord brauchte diese himmlische Schmerzgebärde als Kostüm einer im Grund sehr irdischen Verstimmung; es handelt sich wesentlich um die Disharmonien einer egoistisch gesteigerten Sinnlichkeit mit dem sozial Möglichen. Instinkte, die sich nicht „ausleben" dürfen, werden hier weder (wie bei Novalis) ins Geistige gelöst, noch (wie bei Brentano) als schwere Kette verflucht — noch weniger (wie bei Goethe) zu fruchtbarer Arbeit befreit —, sie werden beklagt, gefeiert — gerade in ihrer Gebundenheit als das eigentliche Siegel des interessanten Menschen geprägt.

Vom Ritter Harold, dem ersten und persönlichsten Abbild der Byronschen Natur, heißt es im Anfang sehr schlicht:

„Ein Jüngling lebte einst an Englands Küste,
Der an der Tugend kein Vergnügen fand,
Im Schwelgen bracht' er seine Tage hin und wüste
Und hob mit Lärm der stillen Nacht Gewand.
Ach sein Getreibe roch nach Schimpf und Schand'!
Er lebte nur für wilde Zechgelage,
Nur wenig Dinge fand er int'ressant,
Vor allem Dirnen von gemeinem Schlage
Und schnöde Brüderschaft aus jeder Lebenslage."

Sein Weltschmerz entzündet sich dann an dem Korb, den eine Dame dem unerfreulichen Wüstling gibt, und nährt sich an seiner Einsamkeit: „Ihn liebte niemand". Sein Menschenhaß erwächst aus so modrigem Boden.

„Jetzt bin ich auf der Welt allein,
Auf weiter, weiter See,
Was soll ich trüb um andre sein?
Da keiner mir trägt Weh'?"

Als ob bei vorgeschilderter Lebensweise seinen Mitmenschen Anlaß oder nur Möglichkeit, ihn zu lieben, geworden wäre?

Dieser Pessimismus, mit dem Harold nun die Welt durchreist, diese sinnliche Verstimmungsmelancholie steigert sich dann etwa zu solcher Expektoration:

„O Liebende, Liebwerte und Geliebte,
Wie nagt mein Gram an der Vergangenheit
Und hängt an dem, was besser doch zerstiebte!
Doch deinen Schatten nimmt mir einst die Zeit.
Dir, finstrer Tod, hab' alles ich geweiht:
Freund, Eltern und was mehr als Freund gewesen!
Nie flog dein Pfeil mit größrer Hurtigkeit!
Und Gram auf Gram fegt mit gewalt'gem Besen
Die letzte Freude weg, die ich mir noch erlesen."

„Tod" bleibt der letzte Trumpf jeden Weltschmerzes; aber man muß sagen, das Wort hat an seelischem Feingehalt unendlich eingebüßt, seit es in des Novalis Munde das Tor ins wahre, göttliche Leben, bei Brentano Rettung aus höchster Not bedeutete. Hier ist der Tod als ein reines Negativum hingetrotzt, die herausforderndste Phrase eines mißgestimmten Menschen. Von diesem Harold aber — (Hebbel ruft ihm nicht unrichtig zu: „alles mag leiden an dir, aber gewiß nicht dein Herz") — von diesem Harold stammen alle Byronschen Geschöpfe ab: auch Manfred, der nichts ist, als eine erstarrte Hamletgeste, und schließlich, das dämonische Prinzip zu allegorischer Reinheit durchbildend, der Luzifer im „Kain".

Elegische Blasiertheit — Sinnlichkeit im effektvollen Rahmen einer teils praktisch erzwungenen, teils von Übersättigung erzeugten, in keinem Fall aus geistigem Prinzip frei gewählten Resignation —, das ist der neue romantische Zustand, der durch Byron poetisiert wird. Eine sehr tiefe Charakteristik der ganzen Byronschen Gestalten gibt Hebbel mit den zornigen Worten:

„Ja, ich hasse die Heuchler, die um sich nur selbst
nicht zu waschen,
Spähen nach Sonne und Mond, wo sie ein
Flecken entstellt."

Es ist eine Welt der Luxusexistenzen, von „Wollüstlingen" (wie Dostojewsky sagen würde), die vom Leben verlangen, daß es sie auf Händen trägt, und die sich beklagen, wenn sie selbst zu ihrem Glück tun sollen. Dann schelten sie lieber das Ganze unbrauchbar, ehe sie für ihr Teil Hand anlegen. Die geistige Arbeitsscheu des Brentanoschen Menschen ist hier geblieben — aber durch den Beistand aristokratischer Gepflogenheiten sind alle Stimmen der Selbstkritik in der resultierenden mißlichen Situation zum Schweigen gebracht. Vermochte Novalis Welt und Ich zu einen und zu lieben, verzweifelte Brentano vor dem Anspruch göttlicher Welt an seinem Ich — Byron macht es sich leichter, er hält am eigenen Wert fest und verwirft die Welt! Der romantische Weltschmerz wird hier aus verzweifelter Selbstauflösung zu überlegener Weltverwerfung, und dadurch wird er weit bequemer und populärer.

Byron war in jedem Sinne des Wortes ein „Weltmann" und schuf deshalb sein eigentliches echtes Kunstwerk erst, als er das mystisch melancholische Kostüm abwarf und zynisch wurde. Bis zu ihm war die Romantik im Kern ein Ringen um Religion; wie Byron zu religiösen Problemen stand, dafür nur ein Beispiel, eine briefliche Äußerung an Thomas Moore über den Katholizismus:

„Wie ich Ihnen schon sonst gesagt: ich bin ein großer Bewunderer einer faßbaren, greifbaren Religion und erziehe eine meiner Töchter als Katholikin, damit sie etwas hat, woran sie sich halten kann. Es ist bei weitem der eleganteste Gottesdienst, ich nehme kaum die griechische Mythologie aus. Der Weihrauch, die Bilder, Statuen, Altäre, Heiligenschreine, Reliquien, die leibliche Anwesenheit in Wein und Brot, die Beichte, die Absolution, — das alles ist etwas, woran das Gefühl sich anklammern kann. Zudem läßt dieser Glaube gar keinen Zweifel aufkommen. Wer seinen Gott vermöge der Transsubstantiation leibhaftig verschluckt, wird schwerlich noch etwas finden, was er nicht verdauen könnte.

Ich fürchte, alles dies klingt frivol, — das ist aber nicht meine Absicht. Mein Geist hat so eine Neigung, alles von der möglichst absurden Seite aufzufassen, und die bricht ab und zu gegen meinen besseren Willen hervor. Trotz alledem aber versichere ich Sie, daß ich ein sehr guter Christ bin. Ob Sie mir das glauben werden, weiß ich nicht, aber ich hoffe, Sie werden mir glauben, wenn ich mich nenne

Ihren treu und herzlich ergebenen

Byron."

An diesem ganzen Brief ist nichts so charakteristisch wie der Schluß, der einen vielleicht ernst gemeinten Skrupel über die Frivolität des Tons sogleich wieder in ein gesellschaftliches Kompliment umbiegt. Schon diese Art, mit den Dingen des Glaubens umzugehen, unterscheidet den neuen Romantiker aufs äußerste von den früheren.

Nicht weniger charakteristisch als seine Stellung zu den Formen des Glaubens, ist Byrons Verhältnis zur künstlerischen Form.

Brentano tut in seinem Alter einmal die wahrhaft erschreckende Äußerung: er glaube,

> „daß eine heilige Messe für Dürers Seele demselben jetzt mehr wert wäre, als aller Nachruhm und alle Eitelkeit der anderen in ihm."

Solch Mißtrauen in Wert und Wahrheitswesen der Kunst, wie es in so radikaler Weise erst am Ende seines Lebens ausbricht, es lauert schon stets in seinem Kunstbetrieb selbst und in der Romantik überhaupt. Den einen Novalis, dem auch Kunst reiner Gottesdienst war, immer ausgenommen — empfanden alle Romantiker mitten im Schaffen das Endliche der künstlerischen Form, ihre Ohnmacht von Ganzem und Großem zu zeugen, und deshalb brachen sie dann mit sehr subjektiven Bemerkungen voll offenen Hohnes aus dem objektiven Schein des Kunstwerkes aus. Das war die „romantische Ironie". Es ist nun charakteristisch, daß dies, was fast unfreiwillig, als ein Akt von Verzweiflung bei Brentano geschah, bei Byron bewußt und wie eine neue Form angewendet wird. Auf diese Weise ist er — nicht Heine — der Schöpfer des modernen Feuilletonismus. Der „Don Juan" ist das erste riesige Feuilleton der Literaturgeschichte. Ein sehr geistreiches, ungebundenes Umherschlendern in der Welt. Keine Hingabe an ein zum Sinnbild erwähltes Weltstück — kein Kunstwerk. Schon in seinen pathetischen Gedichten bringt Byron stets erstaunlich wissenschaffentliche, außerkünstlerische „Anmerkungen" — ihm bleibt der Rohstoff lebendig, die künstlerische Welt ist ihm keine in sich geschlossene Einheit. Das war für die Romantiker vor ihm Schicksal: ihnen waren alle Dinge der Welt zu übermächtig lockend, als daß sie bei dem einen, zum Motiv erwählten, hätten bleiben können; für Byron ist es Laune: ihm sind nicht einmal die zum Motiv des Werkes erwählten Dinge mächtig genug, um

ihn bei der Sache zu halten. So macht er mit anmutiger Eleganz aus einem Mangel eine neue, spielerische Form. Diese Auflösung des Kunstwerks in das Feuilletonistische hinüber, ist ein weiteres Symptom jener Veräußerlichung der Romantik, die Byron bedeutet.

Eine ähnliche Wendung des romantischen, phantastisch-wirklichkeitsflüchtigen Sinnes ins Äußerliche zeigt schließlich auch Byrons politische Haltung. Von jener tiefen Leidenschaft, mit der etwa Brentanos Freund, Görres, erst der gründlichste Freiheitsförderer und hernach (im Sichüberschlagen exzentrischer Ungeduld) der autoritativste Katholik wurde — von so ernsthafter Politik ist bei Byron nichts zu spüren. Wie zum Glauben hat er zum Politisieren im Grunde ein ästhetisch-spielerisches Verhältnis. Der glänzende Redner, der er war, berauschte sich auch in dieser Wortart zuweilen. Er hielt im Oberhaus eine glänzende „eine Don Juan-artige" Rede für streikende Industriearbeiter — gelegentlich. Er polemisierte gegen die Mächtigen der Zeit in seinen Poesien — gelegentlich. Und er zog zum Freiheitskrieg nach Griechenland, „der einzige Ort, wo ich mich immer wohlgefühlt habe", und er starb dort — gelegentlich. In schöner ästhetischer Wallung, nicht in klarer ethischer Richtung. Ist dieser Zug mit fünfhundert Gemieteten zur Befreiung der sehr angeblichen Hellenen mehr als die schönkostümierte sportliche Unternehmung eines ermüdeten Weltmannes, der sich nach einem letzten starken Rausch umsieht? Auch das politische Gebaren zeigt hier eine sehr persönlich sinnliche Farbe; der kosmische Bezug ist auch hier verloren. Auch der soziale Weltschmerz wird Maske einer unbefriedigten Sinnlichkeit in dieser dritten Phase der Romantik.

* * *

Das ist der dritte Akt, und der vierte heißt Richard Wagner. — Romantische Poesie kann echt sein nur als Lyrik. Denn die romantische Gesinnung läßt die Stoffe der Welt nicht an sich gelten, sie empfindet sie nur als Chiffern eines überwirklichen Seins. Dies Sein ist uns nur in der Seele offenbart, und jeden Weltstoff, seines Eigensinnes beraubt, zum durchscheinenden Sinnbild seelischer Vorgänge machen, ist Wesen der Lyrik. Novalis und einige große Dichter aus der zweiten romantischen Generation waren solche Lyriker. — Das Epos, das Hingabe an das anekdotisch geformte Leben, Wertgefühl für alle Wirklichkeiten voraussetzt, ist dem romantischen Sinn nicht unmittelbar zugänglich. Unter welcher Einbuße an innerem Belang der romantische Weltschmerz sich durch Byron ein erfolgreiches Epos schuf, das sahen wir schon. Sein Erfolg machte die Romantik zur Mode der höheren Bourgoisie. Nun aber kommt erst zwei Menschenalter nach Novalis der große Massenerfolg der Romantik — durch das Theater. Das ist das Erstaunliche und Verdächtige von vornherein.

Das Drama, wie wir es heute verstehen und erleben, ist durch Shakespeare geprägt, für den es das Höchste war, den Menschen zu erfassen und zu verkünden. Es setzt den Glauben voraus, daß alles Wesentliche, Ewige, Göttliche dieser Welt im handelnden Menschen anzuschauen sei. Eine Gesinnung, die nicht das Leben, sondern den Tod — nicht die Welt, sondern den Gott —, nicht die sinnliche Erscheinung, sondern den körperlosen Geist will, eine solche Gesinnung ist ausgeschlossen von der Möglichkeit dramatischen Ausdrucks. Diese Gesinnung aber findet stärksten Ausdruck im System des Philosophen, der (nicht ihre christliche, sondern ihre indische Mythologie nutzend) der Schlegelschen Romantik die stärksten Folgerungen abnötigte: Schopenhauer. Mit dem Geiste Schopenhauers aber ist höchst nachdrücklich das Werk des Mannes

getauft, der den großen theatralischen Erfolg der Romantik begründet hat, das Werk Wagners.

Aus dem Gesagten aber folgt, daß hier eine der seltsamsten und gewaltsamsten geistigen Verschiebungen innerhalb der ganzen Kunstgeschichte vorliegen muß. Ein Zusammenbringen des Unvereinbaren, wie es Menschen von grenzenloser Stärke des Wollens und Könnens zuweilen gelingt. Womit das Erzwungene freilich immer noch nicht zu fruchtbar Natürlichem wird. —

Wagner, ein Mensch von einer ungeheueren Sinnlichkeit, von einer Gebundenheit in die Genüsse dieser Welt, an der gemessen ein Brentano noch wie ein Heiliger erscheint, Wagner findet nicht den Stolz zu seiner eigentlichen Natur, verherrlicht nicht die Sinnenwelt, in der er lebt — er stellt seine Kraft in den Dienst der sinnenfeindlichen Tendenz. Er verherrlicht den Tod, besingt die Erlösung von der Wirklichkeit. Da aber sein höchst welt- und wirkungsfreudiges Naturell gar keine geistigen Mittel — nicht einmal die weltmännische Ironie Byrons — besitzt, so inszeniert er die rein stichwörtlich ergriffene Askese mit den denkbar weltlichsten Materialien. Das ist die merkwürdige Erscheinung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Romantik zu einem Welterfolg verhilft.

Nachdem die Wagnerianer in jahrzehntelanger Mühe Leben, Lehre, Poesie, Musik, Bühne und Gesamtaspekt ihres Meisters zu einem Machtfaktor auf allen Gebieten der Kultur erhoben haben, pflegen sie sich neuerdings vor jedem Angriff auf das rein Musikalische zurückzuziehen. Man will jedem, der nicht Musiker von Fach ist, den Mund verbieten. Das kann nicht geduldet werden. Es ist das gesamte geistige Dasein unserer Zeit, das vom Wagnertum getroffen wird, es muß deshalb jedem lebendigen Geiste freistehen, von seinem Ort aus zu erwidern. — Mich

springt ein Löwe an, hebt die rechte Pranke wider mich — gebietet irgendeine Loyalität, daß ich mich nur mit der rechten Hand verteidige, nicht mit allen Gliedern meines bedrohten Körpers, oder daß ich nur auf diese Pranke ziele, nicht auf den ganzen mir drohenden Löwenleib? Es ist ein Kampf des ganzen Wesens mit dem Ganzen!

Und überdies, was wäre denn das für eine Musik, die sich ihrem reinen Wesen nach abscheiden ließe von allem anderen, was dieser Mann sonst gelebt, gelehrt, gedichtet hat? Es läßt sich voraussetzen und ließe sich auch beweisen, daß die Musik derselben Art und desselben Geistes ist, wie die ganze Lebenshaltung Wagners überhaupt. Als der klassische Geist in Deutschland eine neue Kultur zu gründen schien, da wuchs auch die deutsche Musik — von sehr bescheidenen Nurmusikanten geschaffen — zu ihrer, alle Völker bezwingenden Größe: In Mozarts Wehen und Beethovens Sturm ward die Welt noch einmal, ward gestaltet als tönender Geist. Jetzt, da die Musik in prunkender Erlösertracht nahte, sich höchlich als weltüberwindende Macht anzupreisen, sank sie doch in leitmotivischen Theorien und naturalistischen Motivfindungen seltsam ins Materielle zurück. Der Geist wird de facto selbst in dieser reinigendsten Form nicht vom Stoff frei — während er prinzipiell alles Stoffliche schmäht. — Dies ist Wagners Wesen: eine aufs höchste gesteigerte Sinnlichkeit, die nicht an sich glaubt, die sich selbst Recht, Sinn, Heiligkeit abspricht, und die sich dadurch gemein macht. In jedem Wagnerschen Werk wird eine fieberhaft gespannte Vitalität im entscheidenden Augenblick verleugnet, verlästert zum höheren Ruhm einer geistig asketischen Welt, eines seligen Nirwana. Es wiederholt sich, was die Kunst des Jesuitenbarock schon einmal versucht hatte: Sinnlichkeit, die nur dazu da ist, Vergänglichkeit zu lehren — eine Kunst, die ihr eigenes

Material verlästert. Falsches Material und unredliche Kunst; und deshalb ein Effekt, der verführt und nicht überzeugt. Wenn ein Künstler sein Material nicht ernst nimmt, werden wir schließlich nie an sein Werk glauben.

Wenn Novalis das Leben verschmäht und den Tod preist, so ist jedes seiner Worte und Bilder ganz aus heiligem, erdflüchtigem Geist geformt. Wagner stellt aus Rubenschen Gestalten Allegorien auf die Vergänglichkeit. Dadurch wird die Sinnlichkeit der Mittel sinnlos, bedeutungslos und wirkt als Selbstzweck roh, unrein und schwer erträglich. Zugleich aber bleibt der Geist ungestaltet, bleibt bloße Behauptung. In seiner echten Gestalt würde er unter uns wandeln und durch sein Leben überzeugen. Jetzt ist er These, wir müssen überredet werden — und ein Prinzip der Überredung, der Überwältigung, nicht der künstlerischen Gestaltung, Belebung, ist in Wahrheit das Wagnersche Prinzip des Gesamtkunstwerkes. Alle großen Künstler sind groß gewesen dadurch, daß sie die Welt zusammengedrängt haben in eine einzige Materie: Rembrandt hatte im goldenen Heraufleuchten seiner Gestalten aus dem Dunkel der Welt, Shakespeare in dem sprachlichen Sichtbarmachen schicksalbildenden großer Leidenschaften, Johann Sebastian Bach im großgemessenen Aufbau seiner Klanggefühle das völlig ausreichende Mittel, um den Geist, der aus der buntgemischten Welt zu ihnen sprach, leibhaftig wandeln zu lassen. Wagner zieht alle Künste zueinander — und ineinander, denn er nähert ja die Musik nach Kräften der Begriffsbildung, die Sprache der reinen Klangwirkung. — Weil seinem Ausdrucksziel kein Erlebnis eines homogenen Stoffes gesellt ist, so gilt es im Ansturm vieler sinnlicher Effekte einen Rausch zu erzeugen, der hinreißt, verführt, überredet. Und so entsteht ein Werk, das freilich blendet, erregt, umwirft, aber nie überzeugt, erhebt, beglückt.

Gewiß ist die Musik ein unlöslicher Bestandteil des Wagnerschen Werkes, und man soll nicht so ungerecht sein und Wagnersche Textbücher zitieren. Wenn ich Ihnen zehn Zeilen über den Tod von Novalis und dann alle Verse von „Tristan und Isolde“ vorlesen würde, wäre ich meiner Wirkung sicher. Aber nein — denken Sie sich diese verführerische, sinnlich verlockende, wahrlich sirenenhafte Musik hinzu, denken Sie sich den ganz ungeheueren theatralischen Aufwand dieses Kunstwerkes, führen Sie ganz diese schwülflackernde Welt mystifizierter Brunst vor ihre Seele. Und lassen Sie dann wenige Zeilen von Novalis an Ihr Ohr schlagen:

„Muß immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit verzehrt
Den himmlischen Anflug der Nacht?
Wird nie der Liebe geheimes Opfer
Ewig brennen?
Zugemessen ward
Dem Lichte seine Zeit
Und dem Wachen —
Aber zeitlos ist der Nacht Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafes.
Heiliger Schlaf!
Beglücke zu selten nicht
Der Nacht Geweihte —
In diesem irdischen Tagwerk.“

Und nun werden Sie fühlen, daß dieses

„ertrinken, versinken,
unbewußt, höchste Lust!“

eine titantische Phrase, eine gigantisch groteske, von keiner Wahrheit der Form erhärtete Behauptung ist.

Der Riesenerfolg Wagners aber — und nicht wenigen Menschen ist heute noch seine Oper „die" Kunst —, er bringt als die schlimmste Gefahr mit sich, daß der Wahn verbreitet werde, so wie diese Wagnerschen Pointen, so sehe der heilige Geist aus. Das, was bei Byron eine noch irgendwie liebenswürdige, elegant unverbindliche Pose gewesen ist, das „Dämonische", es wird hier wahrhaft gemeingefährlich. Der Weg der Verklärung führt bei Wagner immer erst durch Schluchten voll der brutalsten sinnlichen Aufregung. Wundern wir uns, daß der Philister ihn so gerne geht? Wünscht der sich mehr, als alles Aufreizende der Welt zu genießen, und zum Schluß mit einem kleinen Opfer des Intellekts doch als Heiliger dazustehen? Nie ist Schillers altes Rezept, die Wollust und den Teufel daneben zu malen, erfolgreicher angewandt worden. Die harte Höhe des Geistes auf den weichsten Wegen der Wollust erreichen, das ist allgemeines Philisterideal. *Diesem Philisterideal aber ist die Romantik, die Zerklüftung von Leben und Wert, in ihrem letzten Wagnerschen Stadium dienstbar geworden.* Und hier ist sie dem christlichen wie dem realistischen Geiste gleich feind. Jetzt kann der durchschnittsgemeine Mensch diese Bühnenorgien in sich aufnehmen und das Opernhaus verlassen mit dem Gefühl: Ich habe dem reinen Geiste ein Opfer gebracht. — Wenn Sie ein Beispiel wollen, wes Geistes Kind der Nachfolger Richard Wagners ist, so gehen Sie nach Neuschwanstein, wo der höchste Mäcen des Wagnertums, der sehr geisteskranke Bayernkönig ein Haus gebaut hat, in dem nie ein Mensch wohnen kann, wo unechte Marmorsäulen goldene Armbänder aus Messing tragen, die mit gläsernen Edelsteinen besetzt sind, und wo das Schlafgemach einen Tristanfries oben, eine Mariensäule in der Mitte, unten aber auf dem Nachttisch ein schlicht pornographisches Bild in glatten Emaille-

farben enthält. Dies ist die Welt des unechten Materials, der verleugneten und unüberwundenen Sinnlichkeit. Sehen Sie auch, wie Wagners Werk, weil es von all den gefährlichen Pflichten reiner geistiger Entscheidung durch den Rausch süßer Verworrenheiten entbindet, Liebling aller Hoftheater, Pflegling aller Bequembesitzenden ist; sehen Sie, wie sich die allgemeine romantische Wendung vom religiös Revolutionären ins geduldlos Autoritative auch auf Wagners politischer Bahn mit grotesk theatralischer Verkürzung wiederholt. Sehen Sie das alles, und Sie werden verstehen, was Friedrich Nietzsche auf das in sirenenhaft schillernder Christlichkeit abschließende Werk Richard Wagners gesagt hat:

> „Ich verachte jeden, der den Parzival nicht als ein Attentat auf die Sittlichkeit empfindet."

Ein Attentat auf die innere Reinlichkeit der Menschen, die ihre Überzeugung nur mit Mitteln vertreten wollen, die dieser Überzeugung gemäß sind, und die nur eine Überzeugung vertreten wollen, deren vermittelnde Motive sie erlebt haben.

Wir sind der Gestalt Wagners in unserem Rahmen, so wenig wie einer der vorher betrachteten Persönlichkeiten, eine detaillierte Würdigung ihres künstlerischen Könnens schuldig; dessen ungewöhnliches Maß wird (gerade wie Brentano und Byron) vorausgesetzt — sonst fiele der Mann gar nicht ins Gesichtsfeld unserer Betrachtung, die den letzten *geistesgeschichtlichen Effekt erheblicher Leistungen* absehen will. Nicht deshalb am Reiz und Wert aller kleinen und großen Einzelheiten ist hier Wagner zu messen, sondern an jener Beziehung zum größten Ganzen, die er selbst so sehr prätendierte. Da aber zeigt sich im innersten Kern seines Werkes eine *Lüge*. Nietzsche, der Antichrist, hat in seiner Wagnerschrift einmal gesagt:

> „Man widerlegt das Christentum nicht, man widerlegt eine

Krankheit des Auges nicht. Daß man den Pessimismus wie eine Philosophie bekämpft hat, war der Gipfelpunkt des gelehrten Idiotentums. Die Begriffe „wahr“ und „unwahr“ haben, wie mir scheint, in der Optik keinen Sinn. — Wogegen man sich allein zu wehren hat, das ist die Falschheit, die Instinktdoppelzüngigkeit, welche diese Gegensätze nicht als Gegensätze empfinden will: wie es zum Beispiel Wagners Wille war, der in solchen Falschheiten keine kleine Meisterschaft hatte.“

Der Protest gegen Wagner ist nie ein Protest gegen die christliche Idee und auch nicht gegen die Romantik der Problematischen, der ehrlich Ringenden und Leidenden. Die Idee, die in Novalis sich in solcher Reinheit herausgestellt hat, ist für Wagnersche Wirkungen nicht verantwortlich. Novalis steht als ebenbürtig neben Goethe. Wagner aber ist ein Verräter an der Goetheschen Welt, weil er keinen Ton und kein Wort setzen kann, ohne aus dem Genuß des Sinnlichen seine ganze Kraft zu ziehen, und weil er doch diese Sinnlichkeit abschwört. Novalis oder Goethe, das ist eine Wahl, das sind Unterschiede der Art. Wagner oder Goethe, das ist noch unvereinbarer, sollte aber keine Wahl sein, denn es ist ein Unterschied des geistigen Ranges. Nicht nur der Inhalt, die sittliche Grundform Wagners ist für jeden eine Unmöglichkeit, der in Goethes Welt leben will — in dieser Welt, deren oberstes Wort „Sachlichkeit“ heißt.

Der Weg der Romantik: Das ist die Geschichte der neuerwachten Übersinnlichkeit und ihrer Vermischung mit dem antichristlich gewordenen Weltgefühl der Europäer zu immer fragwürdigeren Gebilden. Mit der wahrhaften Priesterschaft des leidlos reinen Novalis, der Wein zu Blut, Brot zu Leib, Welt zu Geist verwandeln konnte, beginnt die Geschichte der Romantik. Wir haben

gesehen, wie der gleiche himmelwärts gerichtete Zug für erdgebundenere Geister einen Zustand der Zerrissenheit, des Weltschmerzes, der Tatenunlust heraufführte, und wie solcher Gestalt Hamlets Geste wieder zur meistgesehenen und bestgepflegten Gebärde in der geistigen Jugend wurde. Bei Wagner ward diese ehrliche Schmerzgebärde zur Zaubergeste eines leidbannenden Mystagogen. Seltsam schloß sich der Kreis: der novalisfernste der „Romantiker“ machte sich doch anheischig, das gleiche Wunder wie Novalis zu vollbringen; aus jener erdüberwindenden Verwandlung aber, der der Jüngling Hardenberg seine „Hymne“ sang, machte der Alte vom Bayreuther Berge einen Theaterakt.

Wenn Hamlet stirbt und Fortinbras das Reich erbt, so wird die erste Tat seiner Regierung sein müssen, die höchst weltsüchtigen machtgierigen Pfaffen des Wagnertums auszutreiben; wenn er dann in seinen Landen einem echten Jünger des heiligen Novalis begegnet, so wird der echte Herr des Weltreiches sein Schwert senken und alle Ehrfurcht dem einen anderen bezeugen, des Reich nicht von dieser Welt ist.

Dritte Rede

Die Apostaten der Romantik im 19. Jahrhundert

„Ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehen", da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab, um es zu tun."
(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Wir haben in den voraufgegangenen Betrachtungen einen Blick getan in die Entwicklungsgeschichte des romantischen Geistes im 19. Jahrhundert, und wir sahen, wie die Macht dieser Bewegung im gleichen Grade wuchs, wie sie an geistiger Reinheit verlor und Ausdruck einer in keiner Tat, in keiner Schöpfung gelösten, sehnsüchtigen, leidvollen Sinnlichkeit wurde. Und so mächtig war das Bild des weltschmerzlich verzweifelnden, im Überfluß seines Geistes versinkenden Hamlet, so völlig ward überall leidende Weltfremdheit die eigentliche Haltung des geistigen Menschen, daß es im 19. Jahrhundert keine freigeborenen Feinde, sondern nur Abtrünnige der Romantik gegeben hat. Denn Männer, in denen das Blut des Fortinbras lebte, Rebellen wider den romantischen Geist, haben in keiner Generation gefehlt. Aber so völlig war, wenigstens in der ersten Jahrhunderthälfte, die deutsche Kultur romantisiert, daß es keine Möglichkeit mehr gab, ein Kulturmensch zu sein, man sei denn zunächst Romantiker! Darum sind beinahe alle jene Gestalten, die gegen die Romantik auftraten, von Historikern zuweilen auch der Romantik zugezählt worden! Mit äußerem Recht und mit tiefinnerem Unrecht: Denn daß sie sich vor Schluß ihres Lebens von der Romantik getrennt haben — das erst macht ihren Sonderwert aus!

Wie wir die Entwicklung der Romantik in drei Generationen betrachtet haben, so wollen wir jetzt in drei aufeinanderfolgenden Gruppen die Repräsentanten der Menschen kennen lernen, in denen der Widerstand gegen die Romantik sich regte. Ihre Zahl ließe sich selbstverständlich bedeutend vermehren, — wie vorhin bei den Romantikern wären leicht viele interessante Variationen dem Thema zuzufügen. Aber wir wollten ja keine irgendwie vollständige

geschichtliche Betrachtung führen; nur der Grundrhythmus einer großen Bewegung soll deutlich werden; und heute will ich Sie fühlen lassen, wie er von Geschlecht zu Geschlecht immer grimmiger und bewußter wird, der Kampf jener Fortinbrasnaturen, die danach ringen, sich dem Hamletideal zu entziehen.

An der Schwelle des 19. Jahrhunderts steht als erstes großes Schlachtopfer der Romantik, der erste Gefallene im Krieg wider das romantische Joch: Heinrich von Kleist. Heinrich von Kleist ist nicht seinen patriotischen Gefühlen, nicht seinen dichterischen Mißerfolgen, nicht seinem sozialen Elend noch einem Liebesschicksal erlegen, sondern er ist gefallen im Kampf mit seiner eigenen romantischen Seele. — Wir haben von ihm eine deutliche Bekundung, was, das tiefe Verhängnis seines Blutes auslösend, die erste Erschütterung in seine bewußte Welt gebracht hat, was ihn rettungslos an den Geist der Romantik auszuliefern schien. Es ist die Philosophie Kants gewesen, die Philosophie, die wir als die Grundlage einer neuen irdischen Kultur kennen gelernt haben! Aber Kleist begriff am Kant nur das Negative, den scharf erbrachten Beweis, daß man nichts mehr wissen und beweisen könne über die Dinge jenseits unserer sinnlichen Erfahrungswelt. Daß Kant darüber hinaus, gerade durch seine vernichtende Kritik des Dogmas vom Unsichtbaren, unsere Welt der Betätigung auf Erden gesichert hat, und daß er mit dem Primat der praktischen Vernunft, den belebenden Kräften des Glaubens jede fruchtbare Wirksamkeit gewahrt hat — das übersah Kleist wie die meisten seiner Altersgenossen, und so war Kant für ihn die Auslieferung an das Nichts. Wie sehr sein und aller Romantiker Schicksal von Innen kam, das zeigt diese Wirkung Kants und die analoge Goethes, den sie ja auch zum Führer in die Grenzenlosigkeit des Gefühls mißbrauchten. Der Stoß, der die stärkeren Kräfte zum

Laufen brachte, erschütterte diese Schwachen, Feinen, Nervösen bis zu völliger Lähmung. Und durch diese Erschütterung sprangen nun auch bei Kleist alle schwärmerisch kranken, alle lebensflüchtigen Quellen seines Blutes auf. In ihm war die Grundleidenschaft der Romantik mächtiger als in irgendeinem anderen: Er spielte von seiner frühesten Zeit an mit dem Gedanken des Todes, spielte ein furchtbar ernstes Spiel mit jenem Tode, der für Novalis das letzte und eigentlich erste, zum wahren Wesen erlösende Erlebnis war. Aber er wäre nur ein Romantiker mehr gewesen, Romantiker im geschichtlichen Sinne problematischer Schwäche, wenn es bei einem halbkoketten Spiel mit dem Tode geblieben wäre. In Kleist aber waren Kräfte tätig, die mehr als allen Rausch des Gefühls und der Phantasie verlangten. Wirkliche Schaffenskräfte lebten in ihm, das Erbteil seiner praktischen Vorfahren, der märkischen Edlen, der preußischen Minister und Generäle. Und der Drang nach Wirklichkeit und Taten kreuzte sich mit den todessehnsüchtigen Instinkten in seinem Blut und schuf erst den neuen, den überromantischen Romantiker, den einzigen Heinrich von Kleist.

Und nun ist sein ganzes Leben ein tiefschaukelndes Auf und Ab zwischen der Vorherrschaft dieser beiden Elemente. Seine Biographie zerfällt in fünfmal wechselnde Perioden zweierlei Art: Er lebt gesellig, tätig, klar, schaffend — und plötzlich verschwindet er spukhaft in dunkles Abenteuer, in Krankheit, Gefangenschaft, Reisen, Schlachten — ins Undurchsichtige. Dieser Rhythmus, der durch seine ganze Biographie geht, ist auch der Rhythmus seiner Werke. Alle Schöpfungen Heinrich von Kleists, am sichtbarsten aber seine dramatischen, sind nur Pendelschwingungen zwischen diesen zwei Seelenpolen. „Sich verwirren" und „sich fassen" — das sind die häufigsten, die liebsten Worte seiner

Sprache. Immer wieder stellt er den Menschen dar, der sich verwirrt, der den Sinn seiner Existenz verliert und auf irgendeine Weise wieder zu seiner Fassung kommt. — Das ist das Thema jener wundervollen Mythe, jener tiefsinnigen Komödie, die er aus der Amphitryonposse des Molière herausspann. Im Mittelpunkt steht nun die Frau, die Königin Alkmene, mit dem unverwirrbaren Gefühl. Der Gott selbst, Zeus, der in der Gestalt des Gatten, des Amphitryon, zu ihr kam, lüstern ihr Herz vom Symbol, von der Gestalt des einen Geliebten, unmittelbar und ganz in den Rausch seiner Allheit zu lenken, er vermag ihre klare, an die geliebte Gestalt geklammerte Menschlichkeit nicht zu verwirren, und er muß schließlich beschämt bekennen:

„Und alles,
was sich dir nahet, ist Amphitryon."

Und wenn Kleist in der „Penthesilea" des Menschen Bild aufgerichtet hat, der die Verwirrung unbeugsam stolzer Kräfte mit dem Leben zahlt, weil ihm sich Gefühl zu Gewalt, Küsse in Bisse, Liebe in Mord verkehrt, so stellt er im kleinen „Kätchen" das Bild entgegen, der unverwirrbaren Seele, deren demütigen Heroismus die selbstüberhobene Liebe leitet. Und so zeigt er im „Zerbrochenen Krug" den Richter Adam, den komischen Menschen, der seine Persönlichkeit spalten möchte (nämlich in den, der's getan hat, und den Richter, der's beurteilen soll!) und den die Natur grimmig zäh belehrt, daß sie solche Verwirrung des Identitätsbegriffs nicht leidet: Adam wird — gefaßt! Und so stellt er in der „Hermannsschlacht" den Menschen des ganz unverwirrbaren Gefühls dar, an dem alle Zweifel abprallen, weil ihm sein Ziel, seine Tat, seine Notwendigkeit — sein Wille alle Not wendet und ihm eine unerschütterliche Fassung gibt. Hermann ist das Kleistsche Ideal in seiner brutalsten Form; der Antihamlet, der

neue Fortinbras, der allen romantischen Schmerzen und Zweifeln mit wildem Willensaufschwung entlaufene Mensch. In seinem Munde erschallt das Losungswort der Kleistschen Menschlichkeit:

„Verwirre mein Gefühl mir nicht!"

Wie Kleists Dialog zwischen der nervös splitternder Wirrnis fliegender Satzteilchen, und dem zielwärtsrollenden Donner lawinenhafter Perioden, so lebt sein ganzes Werk in gewaltig ausholenden Pendelbewegungen zwischen dem romantischen und dem realen Gesetz, zwischen formverwischendem Gefühlsrausch und scharfabgrenzendem Willen zur Tat, zwischen Weltverlorenheit und politischer Leidenschaft, Lebensüberschwang und Todessucht.

Und so geht auch sein Leben zu Ende. Einmal rührte jener sehnsüchtig auslangende Pendelschlag wirklich an die schwarze Wand des Todes. Eine jener Perioden, durch die sich Kleist schon viermal hindurchgearbeitet hatte, schloß beim fünftenmal mit der physischen Vernichtung, dem Selbstmord. Weil er eben kein rechter Romantiker war, weil er die Romantik mit einer kriegerischen Leidenschaft anfaßte, so tat er, was kein Romantiker jemals getan hat: er als der Einzige dieses Kreises endete durch Selbstmord; er hatte noch im Romantischen die heroische, die überromantische Konsequenz, die aus der Seelenauflösung die körperliche Auflösung folgen ließ. Aber der Pendel seines Wesens schwang nach diesem Tode noch einmal mächtig zurück: Das letzte Werk, das der Sterbende hinterließ, war die stärkste und programmatischste Kundgebung wider den romantischen Geist, die ihm oder irgendwem je gelang: „Der Prinz von Homburg" ist ein Erziehungsdrama: die Erziehung eines romantisch schwärmerischen Jünglings zur Einordnung, zur Begrenzung, zur Leistung innerhalb eines großen, irdisch gerichteten, sozialen Werkes.

Der Ausgang des Kleistschen Lebens, dieser Schluß, der doppelten

Gesichtes ist, wie sein ganzes Sein, dieser tiefe Zweiklang, er tönt Ihnen vielleicht am klarsten, wenn Sie jene Hymne an den Tod hören, die Kleist an seine geliebte Cousine Marie von Kleist geschrieben hat, und sie vergleichen mit dem großen Gedicht, das er kurz zuvor beendet hatte. So lautet der letzte Brief:

> Meine liebste Marie, wenn Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen, gewiß, Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz seelig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den wollüstigsten aller Tode vergütigt. Ach könnt' ich nur etwas für Dich tun, das den herben Schmerz, den ich Dir verursachen werde, mildern könnte! ... Ach, ich versichre Dich, ich habe Dich so lieb, Du bist mir so überaus teuer und wert, daß ich kaum sagen kann, ich liebe diese liebe, vergötterte Freundin mehr als Dich. Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust, erinnerst Du Dich wohl, daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? — Aber Du sagtest immer nein. — Ein Strudel von nie empfundener Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. — Ach, meine teure Freundin, möge Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt, wo wir uns alle, mit der Liebe der Engel, einander werden ans Herz drücken können. Adieu.

Aber zur selben Zeit, da hier das Leben fortgeworfen ward wie etwas Häßliches, da der Tod als das einzige Ziel umschwärmt wird, zur selben Zeit lag das Werk da, in dem der Tod überwunden ist. Frei wird er ergriffen, nicht in verzückter Wallung, denn der Prinz von Homburg hat ihn und die Schauer des Nichts fürchten gelernt. So wird jetzt das Leben und sein Werk geehrt, daß ihn zum Opfer auch dieses schlimmste Übel des Nichtseins gebracht werden kann. Zur selben Zeit, da Kleist jene Worte an die Marie schrieb, da war der „Prinz von Homburg" schon geschrieben, der da sagt:

„Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille!
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt' im Angesichts des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!
Was kann der Sieg euch, meine Brüder, gelten,
Der eine, dürftige, den ich vielleicht
Dem Wrangel noch entreiße, dem Triumph
Verglichen, über den verderblichsten
Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut,
Errungen glorreich morgen? Es erliege
Der Fremdling, der uns unterjochen will,
Und frei, auf mütterlichem Grund, behaupte
Der Brandenburger sich; denn sein ist er,
Und seiner Fluren Pracht nur ihm erbaut!"

Es gibt keinen größeren Unterschied der Gesinnung, als die Gebärde ihn ausdrückt, mit der der Kleist jenes Prinzen und der Kleist jenes Briefes nach dem Tode greifen. Hier ist der Tod das schwerste Opfer, das dem heiligsten Leben gebracht werden soll, und dort ist er das Erhoffte, die Erlösung vom Leben. Diese beiden Geister hausten und kämpften miteinander im Leben Heinrich

von Kleists. Und wenn der Mensch seiner romantischen Neigung gefolgt ist, der Künstler hat mit seinem letzten Wort die Romantik überwunden, hat dem Geiste jener Frömmigkeit geopfert, von der der Weise singt: „Hier muß es sein getan." Und dies ist für uns die Bedeutung und die Größe Heinrich von Kleists.

Neben dies große tragische Bild mag aus der gleichen Generation noch ein anderes, wenn auch viel bescheideneres, stilleres, untragisches gestellt sein, das Bild eines Mannes, der ein wesensgleiches Schicksal von freilich viel bescheideneren Massen zu innerer Harmonie vollendete. Einer, der an sein Ziel kam, aber erst, nachdem auch er romantische Abgründe überstiegen hatte. Dieses stillere Gegenstück zum märkischen Junker Heinrich von Kleist bietet uns der Franzose Adalbert von Chamisso, ein Freund der Arnim und Schlegel, und scheinbar mehr als alle anderen zum romantischen Schicksal vorbestimmt. Er hatte „kein Vaterland mehr und hatte noch keins". Er gehörte zu den französischen Emigranten, hatte weder Haus, noch Beruf, noch Staat, und so schien ihm keine Möglichkeit gegeben, unter Menschen Nützliches zu wirken. So fing er an, wie ein heimatloser Schwärmer:

> „Ich möchte gar zu gern Doktor im Regiment von Götze
> und Leutnant in der Philosophie sein,"

spottet er selber über seinen Zustand vor dem Ausbruch des französischen Krieges. Aber in dieser melancholischen Jünglingsseele waren heitere Instinkte, die sich nicht auflösen ließen, war ein Drang zur Klarheit, zur Sicherheit der Lebensführung, eine Liebe zu den realen Dingen, die sich nicht ins Extatische verlieren wollte. Er erhielt schon einunddreißigjährig, ein unbefriedigter, mattpoetischer Schöngeist, voll hamletisch schmerzlicher Launen, einen Ruf als Literaturprofessor an eine französische Akademie; aber er lehnte ab und ging nach Berlin, um Naturwissenschaften zu studieren.

„Der Wissenschaft will ich durch Beobachtung und Erfahrung, Sammeln und Vergleichen mich nähern. Vergessen habe ich schon, daß ich je ein Sonett geschrieben. Gott verzeihe mir meine Sünden."

So formuliert er damals die Motive seines Entschlusses. Und mit dieser Absage an alles ziellos schöngeistige Treiben war sein Schicksal entschieden. Während des Sturms von 1813 schrieb der Franzose auf seinem märkischen Landgut das deutsche Märchen „Peter Schlemihl" — die ironische Wiederkehr, die lächelnde Befriedigung von Hamlets Schatten. Denn dieser Peter Schlemihl, der seinen verkauften Schatten sucht, den irdisch bürgerlichen Niederschlag seines Ich, findet ihn schließlich — oder doch das, was ihn ganz ersetzt: Das Glück der Arbeit, der Einordnung in die schaffende Welt, die in tausend kleinen Taten den großen Schöpfer offenbart; er findet seinen Frieden und sein Recht als der Botaniker, der für sein Museum sammelt, die Kreaturen erkennt und seine Kenntnis zum Nutzen der Menschen anwendet. Dieses Peter Schlemihl-schicksal ist Chamissos eigenes Leben geworden. Er macht eine Reise um die Welt, nicht wie Ritter Harold, der schmerzlich vergebens überall sich selber sucht, sondern als wissenschaftlicher Arbeiter, der sich in die Dinge verlieren will. Und heimgekehrt, grüßt er seine „liebe deutsche Heimat", er wird in Berlin ansässig, er findet ein Amt und „recht nach Plan verliebt" eine Frau. Erst Jahre danach wurde er, der einstige romantische Literat, noch ein Dichter, ein Dichter, der für die Deutschen lebendig geblieben ist mit einer ganzen Anzahl seiner Schöpfungen.

Er blieb lebendig, nicht mit seinen romantisch epigonischen, weichlichen Liebesliedern, sondern mit jenen Stücken, die das schöne Gleichgewicht des Lebens spiegeln, jene sichere Eingefügtheit des Einzelnen ins Ganze, jene klare und einfache Offenbarung Gottes

in der Welt, die er selber erlebt, erarbeitet hatte. Wenn das Gedicht vom „Schloß Boncourt“ für uns mehr als die sentimentale Jugenderinnerung eines alten Herrn ist, so ist es deshalb, weil das menschliche Kennzeichen dieses Gedichtes eine Weltfrömmigkeit ist, die über das eigene Schicksal hinausgeht, und noch persönliches Leid dem großen Leben als Förderung hingibt. Der Pflug geht über den Boden, auf dem das Schloß der Väter stand, und der Dichter betet „Sei fruchtbar, teurer Boden“. — Selbst der Schiffbrüchige auf der öden Steininsel Sales y Gomez kommt schließlich zu seinem Frieden, findet seine grenzenlose Verlassenheit als ein Weg zu tieferem, frömmeren Weltgefühl. Und nichts anderes als dieser schöne Rhythmus des „Mitwollens“ gibt den Gehalt jener außerordentlich köstlichen und zahlreichen humoristischen Gedichte Chamissos. Da spottet er über die kleinwinzigsten Hamlets, aus denen hätte

„vieles werden können in der Welt,
hätte tückisch nicht das Schicksal
stets sich in den Weg gestellt.“

Da preist er jene Biederleute, die auf dem Szekler Landtag sich beraten, was man wider den Regen, der die Ernte verdirbt, machen solle; und am Ende beschließen sie:

„Wir sehn es vierzehn Tage noch mit an,
Und hat der Regen dann nicht aufgehört —
Gut! regne es denn solang es will und kann.“

Diese humoristische Ergebung in den Willen Gottes, sie ist recht das Lebenszentrum des gereiften Chamisso, und ist doch nie in Gefahr zur fatalistischen Passivität zu werden. Der Einsatz des eigenen Willens bis an die Grenze des Möglichen bleibt ihm stets erste Pflicht. Und so wird dieser Dichter am größten und

bedeutendsten dort, wo er *politische* Dichtung schafft. Und zwar deshalb, weil er mit derselben Helle und Sicherheit die Hoffnungslosigkeit erstarrter Reaktionäre zu verspotten weiß, denen nach Chamissos unsterblichen Bilde ewig „der Zopf hinten" hängt, — wie dem plan- und sinnlosen Neuerungsdrang revolutionärer Schneiderseelen, die am leidenschaftlichsten auf der „dritten Forderung" bestehen, deren Inhalt ihnen selbst noch unbekannt ist. Und sein politisches und all sein Dichten vollendet sich schließlich in den wundervollen Strophen vom „alten Sänger", der sich bei der Masse wie am Königshofe gleichmäßig mißbeliebt macht, weil er den weder aufzuhaltenden noch zu beschleunenden Schritt der Zeit verkündet; der Zeit — der Schicksalsmacht, in der wir *wirken* müssen, *wider* die wir nicht sein können.

Chamisso ist ein kaum weniger deutliches Beispiel als Kleist für den Widerstand des erdtreuen Menschengeistes gegen den romantischen Zustand. Dieser Franzose, der ein echter deutscher Dichter geworden ist, ist er nicht an sich schon ein fleischgewordener Protest gegen die romantische Grundlehre: das Dogma von der Allmacht des Blutes, des über unseren Willen gesetzten Geschicks, gegen das der wissende, wollende Geist gänzlich ohnmächtig sei?! Dieser Vollblutsfranzose hat eben bewiesen, was in den großen Grenzen des Naturzwanges doch Geist und Wille vermag; er hat sich mit bewußter Wahl zum Deutschen geschaffen, und ebenso zum Bürger, Vater und freudig schaffenden Menschen. So hat er als Botaniker, als Poet, als Staatsbürger in einem sehr bescheidenen Umfange und doch in der ganz klaren Form das Beispiel *Goethes* wiederholt. In seiner Generation war er der erste und einzige, der wenigstens im kleinen Format das Goethische Lebensbild reproduzierte, und durch diese bedeutsame

Leistung seines Lebens und Dichtens gehört Chamisso sehr wesentlich in die Folge unserer Betrachtung.

* * *

Aus der nächsten Generation, in der romantischer Geist schon mehr die Farben Byrons als Brentanos trägt, ragen als Träger antiromanischen Wesens in seltsamer Gruppierung drei Gestalten auf. Drei deutsche Dichter sind hier zu nennen: Platen, Immermann und Heine. — Das einzige beinahe, was die gebildete Masse von Platen und Immermann heute gelernt hat, ist, daß ein großer Streit zwischen ihnen war, in dem Heine mit berüchtigten Witzen gegen Platen Partei ergriff. — Aber diese unwichtige Anekdote der Literaturgeschichte kann uns eben nur lehren, wie ganz wenig beweisend solche aktuellen Fachpolemiken sind. Denn für den historischen Blick sind jene Männer dadurch geeint, daß sie die einzigen ihrer Generation waren, deren innerste Kräfte der Romantik entstrebten. Im Grunde genommen konnte Platen, als er die Romantik nachbrentanoschen Stils, die vulgäre Auflösung der verantwortungsreichen Wirklichkeit in phantastischen Geisterspuk verspotten wollte, gar kein ungeeigneteres Objekt finden als Immermann. Dieser Streit blieb eben ganz im symptomatisch Äußerlichen hängen, und allein der tiefe Geist Immermanns hat später durchschaut, daß sich hier natürliche Bundesgenossen bekriegt haben — Menschen, denen es gemeinsames Los war, aus romantischer Dämmerstimmung ins Licht einer klaren Haltung zu streben.

Von diesen dreien kam der Graf Platen am wenigsten tief aus der Romantik heraus. Die leidenschaftlichen Überwinder der

Romantik sind stets die Menschen gewesen, die am tiefsten in ihr gefangen waren. Graf Platen hat sie deshalb am wenigsten großartig überstiegen. Er war ein Edelmann, von edler, gesellig-formaler Bildung, der über alles die Schönheit liebte und suchte. Da er sie in den Realitäten seiner Zeit nicht zu finden vermochte, so geriet er in eine schmerzliche Spannung zur Wirklichkeit überhaupt, eine weltschmerzliche Situation, die der romantischen ähnelte, ohne in ihren ästhetischen Motiven doch der tieferen Problematik des echten Romantikers zu gleichen. Denn der sucht nicht sowohl die schöne Erscheinung als das wahre Wesen der Dinge zu fassen. In seinem zeitkritischen Kult des Hellenentums ist denn Platen nur ein schwacher Nachfolger des großen romantischen Lyrikers Hölderlin, der tiefere Erregungen als die sensibler Nerven im Traum von Hellas zu erlösen suchte. Daß Platens Sehnsucht nicht aus mystischen, sondern aus ästhetischen Quellen floß, das beweist der bekannteste Zug seines Lebens: sein Kult der Freundesliebe, der überall, wo er uns begegnet, auf ein wesentlich unaktives, betrachtendes Temperament deutet — als des „Philosophen" würdiger hat ja auch Platon die Neigung zum Knaben der Frauenliebe vorangestellt. Durch diese, von der physischen Grundenergie gelöste platonische Leidenschaft dem Leben seiner Zeitgenossen doppelt entfremdet, führt Platens besonderer Weg nun auch zu Byrons schmerzlicher Weltfeindschaft. Aber seinem edleren Formensinn behagte die Geste zynischer Verzweiflung, aufgelöster und auflösender Ironie nicht — er fand sich zu einer vornehmeren Haltung, und ohne die Wirklichkeit meistern oder entbehren zu können, lernte er sie doch *ersetzen* durch die fiktive Welt künstlerischer Formen. Er baute sich aus sinnlichen Elementen poetische Wirklichkeiten auf, und brauchte deshalb mit der realen Welt keinen Frieden zu machen, sie aber auch nicht in eine mystische

Tiefe aufzulösen. Dadurch ist er kein fruchtbarer, kein revolutionärer Geist geworden, der wahrhaft über die Geister der Nation geherrscht hätte; er hat nur formalen, literarischen Einfluß gewonnen. Eine gewisse poetische Haltung, einen verbalen Anstand und gewählten Geschmack in Umgang mit Bildern hat man von ihm lernen können. „Tristan", Platens berühmtestes Gedicht, hebt so an:

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheim gegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben."

Das ist im Grunde auf ästhetischer Basis doch die reinromantische Empfindung: die Empfindung, daß wir mit dem Ideal, das uns beseelt, in dieser Welt nicht leben können. Und es ist doch nur eine Überdeckung, keine eigentliche Überwindung des romantischen Problems, wenn er diesem Mißgeschick Trotz bietet, etwa in einem Gedichte, das „Weltgefühl" heißt, das aber doch eigentlich „Kunstgefühl" heißen müßte:

„Wir haben Jahre zugebracht,
Im eignen Gram uns zu versenken;
Nun hat sich erst der Wunsch entfacht,
Mit klarem Geiste das zu denken,
Was dunkel nur die Zeit gedacht.

Und mehr und mehr, und fort und fort
Erweitert sich der Kreis der Lieder,
Den Himmel stürmt ein heitres Wort,
Zur Erde zwingt es ihn hernieder
Und macht zum Hier das schöne Dort.

Es stürzt sich frei von steiler Wand
Ein Strom von wirbelnden Gesängen,
Er müht sich, was die Welt empfand,
Ins enge Bett des Lieds zu drängen
Und dann zu ziehn von Land zu Land."

Die Kunst ist hier nicht mehr Ausdruck, nicht Urbild und Vorbild, sondern schlechterdings der Ersatz des Lebens; der ästhetische Sinn will hier nicht mehr das Lebensgefühl formen, läutern und „bilden", er tritt selber an seine Stelle und bringt dem Individuum damit viel Glück und Unglück, nur eben zuletzt kein Leben, keine Frucht. Darin liegt die große Begrenzung des Grafen Platen, der der romantischen Gotteswelt keine andere, irdische entgegengestellt hat, der ihr in eine unelementare, künstliche ausgewichen ist. Goethe sagt: „ich habe die Natur nie poetischer Zwecke wegen betrachtet"; für Platen ist es die letzte Rechtfertigung der Natur, daß sie Poesie werden kann. Für solche vornehme, aber abseitige Haltung des Ästheten wird aber in der Geistesschlacht unserer Tage zwischen Heiligen und Helden weder Raum noch Recht sein.

Eine vielleicht nicht tiefere, aber sehr viel breitere Wirkung als von Platen, geht von Heinrich Heine aus. Seine Wirkung in der Literaturgeschichte ist bis jetzt ganz überwiegend negativ gewesen, weil er viel weniger als mit seinen originalen Kräften mit seinem romantischen Epigonentum zur Geltung gelangt ist. Mit Heinrich Heine erst ist in Deutschland die Romantik zu einem pikant geistreichen Gesellschaftsspiel geworden; jene Mischung von elegantem Zynismus und interessantem Leidwesen, die Byron immer noch in zu pathischen Formaten anbot, hat er in handlich kleinen Klingelversen geboten. Heinrich Heine hat jene tiefen Leidenschaften, jene erschütternden Kämpfe, zwischen heiterlockendem Sinneszauber und

weltverbietender Seligkeit, in denen sich eine Brentanosche Seele wund rang, ihrer geistigen Würde entkleidet, sie mit allzu leichtem Sinn zu einem Kommentar seiner Privatangelegenheiten gemacht. War für die großen Romantiker das Weltschicksal zu einer persönlichen Angelegenheit verdichtet, so waren im „Buch der Lieder" die persönlichsten Angelegenheiten als Weltschicksal posiert. Die „Heilige Schwelle" ist, wo die „Herzenskönigin" wandelt, und von ihr weichen, macht „Wahnsinn in den Sinnen", wühlen und weckt Sehnsucht nach dem „kühlen Grab"! Welch plebejisches Gefühlstheater wird da aus des Novalis Himmelfahrt! Der Zug zum Ganzen fehlt diesen Produkten einer tiefen Eitelkeit. Der ironische Stimmungsbruch, der bei der alten Romantik von einem Zuviel der seelischen Bewegung leidvoll erzwungen war, wurde hier von einem Zuwenig der stofflichen Hingabe gern zur Schau gestellt. Heine hat seine Liebes- und Zahnschmerzen an die Stelle gesetzt, wo der Weltschmerz noch bei Brentano stand. Und seine unbeschwerte, noch über Byron hinausgehende Koketterie, die aus Brentanos und Novalis Not: Der Flucht zu Kostüm und Maske, ein interessantes Spiel machte, sie ist es gewesen, die in Deutschland die Romantik eigentlich „populär" gemacht hat. Dieser Heine, der sich viel bösartiger, als er es selbst meinte, charakterisiert hat mit den Worten: „bin der letzte abgedankte Fabelkönig der Romantik" — dieser Heine gehört eigentlich — zwischen Byron und Wagner — in die Geschichte des romantischen Abstiegs, zu unserer vorigen Betrachtung — oder zu unserer nächsten; in die Geschichte des neuen Philistertums. Denn nur auf dem Weg über das „Buch der Lieder" ward jene durch und durch unernste Talmiromantik, jene kokette Weltschmerzlyrik möglich, die als äußerste Verkitschung der hochromantischen Motive dem deutschen Spießer ein halbes Jahrhundert lang den Verkehr mit ernster Kunst ersetzte.

Der eigentlich bekannte Heine, der Minnesänger mit der feuilletonistisch veräußerlichten, bequem entlastenden Ironie, er ist eine rein negative Größe. Aber in diesem aus sehr viel Gutem und Schlimmen, Falschem und Echten, unentwirrbar gemischten, durch und durch problematischen Menschen, gab es doch andere fruchtbare Kräfte, die mit Alter und Leiden reiner und mächtiger in seiner Produktion spürbar wurden. Heine hat in den Mitteln der Romantik mißbräuchlich und geschmäcklerisch gehaust; aber zugleich hat er mit Recht das Wort akzeptiert, das ihn einen „romantique defroqué“ nannte: einen Ketzer an der Romantik. Denn was sein so äußerliches Verhältnis zu ihren Formen noch nicht zu beweisen brauchte: in ihm waren wirkliche, lebendige Kräfte, die dem Geist der Romantik widerstrebten; sein schmachtender Sterbewille war nie echt, wohl aber der Groll seiner Sinne wider das christlich-mosaische Sterbegebot, das sein Geist doch niemals ganz zu vergessen wagte. Erst auf dem Totenbett gewann er einen vom persönlich Kleinen befreiten Ton für die Darstellung dieses Konflikts; er hat seiner letzten Liebe ein Gemälde jener Geistesschlachten gegeben, von denen er sich erschüttert fühlte: Noch an seinem Sarkophage sind die Götter von Hellas und die Gestalten der christlich-jüdischen Mythe zu sehen, und während er des Grabes Glück genießen will, stört ihn Kampflärm:

> Ja, draußen sich erhob mit wildem Grimm
> Ein Zanken, ein Gekeife, ein Gekläffe.
> Ich glaubte zu erkennen manche Stimm' —
> Es waren meines Grabmals Basreliefe.
>
> Spukt in dem Stein der alte Glaubenswahn?
> Und disputieren diese Marmorschemen?

Der Schreckensruf des wilden Waldgotts Pan
Wetteifernd wild mit Mosis Anathemen!

O, dieser Streit wird enden nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen.

Das fluchte, schimpfte! gar kein Ende nahm's
Mit dieser Kontroverse, der langweil'gen.
Da war zumal der Esel Bileams,
Der überschrie die Götter und die Heil'gen!

Mit diesem I—A I—A, dem Gewiehr,
Dem schluchzend ekelhaften Mißlaut, brachte
Mich zur Verzweiflung schier das dumme Tier,
Ich selbst zuletzt schrie auf — und ich erwachte.

Das ist im wirklich großen Zuge Heines innere Lebenssituation. Seine Seele — skrupulös und zuerst und zuletzt doch immer nach dem Sinnenglück langend, und dabei der Frommheit nur in der orientalischen, sinnenfeindlichen Form bewußt — trifft keine Wahl, sie schwingt zwischen den unmöglichsten Extremen. Aber in einem ist er wahllos stark und groß: in der Wut auf den I—A rufenden Esel, auf den gedanken- und sorglosen Philister, dem diese Probleme höchstens eine Redegelegenheit sind. Nährt seine falsche Romantik selbst bequemes Philisterbehagen, er wird zum wahren Dichter dort, wo ihn aus eigner Not der Haß gegen den Behaglichen packt. Wirliche Kunstwerke sind seine Wutausbrüche gegen den gemeinsamen Feind aller Geister, den Philister. Und hier in der Poesie des Hasses und des Kampfes, da liegt, stärker

noch als beim Byron des „Don Juan", alles, was als originale Substanz von seiner Produktion übrig bleiben wird: seine satyrischen, vor allen seine politischen Dichtungen. In jenem „jungen Deutschland", das aus einer Schar mehr oder weniger begabter Literaten bestand, die Dichtung durch Diskussion politischer Tagesfragen ersetzen wollten, stand Heine als der einzige Dichter, als Genie, dem politische Diskussion wieder Dichtung werden konnte. Nicht daß sein politisches Bewußtsein ein tiefsinniges war; er hat auch hier mehr Einfälle, Launen, Wirkungen als Einsichten, Überzeugungen, Ziele gehabt. Aber die Gründe seiner Stellungnahme, die Inhalte seiner Argumentationen müssen fast gleichgültig bleiben gegenüber dem Grad der Leidenschaft, mit dem er diese Fragen der materiellen Lebensordnung anpackte. Hier war sein Leben tief, hier hatte er Gefühle, die eigen und stark waren. Wenn er im deutschen Wintermärchen Stellung nimmt zu den sozialen Problemen der Zeit, so kommt er zu einer radikalen Lossage — zum mindesten von jener gefährlichen Wendung der Romantik, die aus lauter christlicher Freiheitssehnsucht der brutalsten Gewalt Dienste erwies. Gegen diese, der mehr oder weniger bewußten Unredlichkeit stets Verdächtigen, steht er mit wahrhaft tiefem Zorn auf:

„Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenne auch die Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser."

In solchen Versen ist Leben, Leben einer werktüchtigen Art, Leben von überpersönlicher Schwungkraft — und nichts mehr vom literarisch koketten Spiel sorgsam gepflegter kleiner Privatschmerzen. Hier, wo der Webstuhl der Hungernden mit Schicksalsgewalt fliegt und kracht, wo das Märchen von der klagenden Sonne als Tatenruf aufflammt, wo ein wahrhafter Pfeilregen von Spott „zur

Beruhigung" mahnt — hier und nicht in der „schönen Wiege seiner Leiden" lebt der starke Mensch, der wahre Künstler Heinrich Heine. Er war groß gewesen im Haß, und im großen Haß können viel positivere Kräfte liegen als in einer schwächlichen Liebe. Das kleine Frühlingslied mit dem lieblichen Geläute wird einst ausgetönt haben, aber das Gedicht, das da anfängt:

„Nicht gedacht soll seiner werden,
Nicht im Liede, nicht im Buche,
Dunkler Hund im dunklen Grabe,
Du verfaulst mit meinem Fluche."

das hat einen Klang von Größe, von Gewalt, der, wie ich glaube, nicht sterben wird. In der Tragigroteske des kleinen Simson, die sein Schnabelewopski erzählt, in dem Raketenreden des Wintermärchens, in den Haß- und Hohn- und Schmerzensschreien des „Lazarus" ist das unsterbliche Teil von Heine enthalten. Kampf ist seine wahre Losung — und Kampf kann nur auf dieser Erde sein und Ziele dieser Welt setzen. Und so steckt in Heines kriegerischer Leidenschaft ein über alle Zweifel wirksames Bekenntnis zur Erde und eine Erweckung zu ihrer Pflege, ihrer Bebauung und Verehrung. Und deshalb, nicht um halbpoetischer Spöttereien und kritischer Bosheiten willen, ist Heine zu den großen Gegnern, den bedeutenden Apostaten der Romantik im 19. Jahrhundert zu zählen.

Am tiefsten aber von den dreien, die ich nannte, wurzelte Immermann in der Romantik, und deshalb ist er auch am höchsten über sie emporgewachsen in die freie Luft. Immermann war kein sicherer Formempfinder wie Platen und kein beweglicher Geist wie Heine, er war ein ungeschicktes langsames Talent. Ja man kann von ihm sagen: er war ein Genie, aber gar kein Talent. Keinem von allen großen Deutschen ist es so sauer geworden, zu seiner eigenen Form zu finden, wie Immermann,

keiner ist so spät, so mühsam zu seiner wahren Freiheit, zu sich selbst gekommen. Das Leben Immermanns ist viel ärmer an dramatischen Akzenten, aber fast noch reicher an unterirdischer Tragik als das Schicksal Heinrich von Kleists.

Immermann hat seine schriftstellerische Laufbahn als Einundzwanzigjähriger mit einem Manifest gegen die Burschenschaft an der Universität Halle begonnen. Ein junger Student war von den, an romantisch-teutonischen Ideen berauschten, höchst überheblichen Burschen an Leib und Ehre schwer geschädigt worden. Ein brennendes Rechtsgefühl rief den sehr jungen, sehr unbekannten, durch nichts Äußerliches „beteiligten" Immermann in die Schranken. Er machte sich viele Feinde und seine Schrift ward beim Wartburgfest verbrannt. „So war," sagt sein Biograph, „Immermanns erstes literarisches Auftreten kein Erguß seines poetischen Talents, sondern ein Zeugnis seines Charakters." Man darf vielleicht sagen, daß auch die letzte Wirkung seines Auftretens vor allem Zeugnis eines Charakters geblieben ist. Zeugnis eines Charakters, wie ihn Deutschland so ernst und heiter, so sehnsüchtig und wahrheitstreu, so leidenschaftlich und so gerecht nicht oft besessen hat.

Immermann hatte genug leidenschaftlich irdischen Sinn, um sich Dichter fühlen zu dürfen. Aber weder in der ästhetischen Art Platens, noch in der mehr vitalen Weise Heines, war Sinnlichkeit der Mittelpunkt seines Wesens. Nicht besitzen und genießen — ordnen, kosmisch erfassen, anbetend vollenden wollte er vor allem die Schöpfung. Ihn beherrschte als zentrale Leidenschaft, was Richard Dehmel „Kulturgewissen" genannt hat; das Ziel der neuen Menschheit, der Weg Deutschlands zu diesem Ziel waren seine persönlichsten Lebenssorgen. Aber auch dies war erst historisch weltlicher Widerschein der Flamme, die in seines Herzens

Herzen brannte: es war religiöse Glut. Und sein Schicksal war es, daß ihm religiöse Leidenschaft unter den Zeitgenossen nur die Romantiker offenbarten! So hielt er sich jahrzehntelang für ihresgleichen, und begriff nicht, in welche ganz andere Gemeinschaft ihn im Grunde seine erdfrohe und kulturgläubige Art wies. Er begriff erst ganz spät, daß auch Goethes Leben und Werk Religion, reiner, überegoistischer Rapport mit dem Unendlichen war!

Damit ist die ganze krause, an Umwegen überreiche Bahn seiner Kunst erklärt; von romantischen Vorbildern der verschiedensten Art gelockt, gab er sich immer wieder an Stoffe und Formen hin, die ihm nicht gehörten, und so sind Bruchstücke seiner männlich stolzen, irdisch frommen, sachlich-pathetischen Art in Dramen, Epen, Reisebildern zerstreut, die sein eignes durch blutsfremde, grotesk ironisierende, phantastisch ausschweifende, literarisch gebliebene Elemente um die reine und volle Wirkung bringen. Erst am Ende dieser Epoche gelingt ihm ein Gedicht, das den reinsten Ausdruck, und eben damit vielleicht auch die Überwindung seiner romantischen Gesinnung bedeutet: „Merlin". Merlin ist der von Satan in einer reinen Jungfrau gezeugte Gegenchristus; aber seine Gottessehnsucht überwindet die Macht seines Erzeugers. Auch als er im vermessenen Versuche mit Irdischem das Unendliche zu fassen, die Artusritter zum Gral zu führen, schnöde in die Dornenhecken der angeborenen Sinnlichkeit fällt, bleibt er seiner Sehnsucht treu, und statt Satan, dem großen Weltfürsten, zu dienen, stirbt er, Gottes Preis auf den Lippen. Das ist Verherrlichung der reinen, überweltlich christlichen Gottesidee — zugleich aber das Todesurteil der problematischen Romantik, die dem höchsten geistigen Ziel auf dem Wege sinnlicher Extasen zustrebt. — Und in dieser Welt steht nun (die größte und — ungerechteste dichterische Fassung,

die er bisher in Deutschland fand!) Goethes Geist als der Zauberer Klingsor. Der große, kunstvolle Meister aller Sinnlichkeiten, der doch vor dem Ewigkeitssinn des Gottesknechts Merlin zunichte wird!

„Dir war das Leben stets ein Doppeltes,
Vom Einfach-Einen sich dein Geist entfernte,
Und hier und da und dort Gestoppeltes
Bedeutete dir eine große Ernte.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Dir galt die Erde, See, das Firmament,
Für eine Leiter einzig, dich zu steigern;
Da heißt es, was man Demut nennt,
Vollkommen und entschieden zu verweigern.
Die Menschen halb und schwach zu finden,
Erhielt dich selber stark und ganz,
Getrost zerpflücktest du nach allen Winden
Der Andacht, Lieb' und Ehre vollen Kranz;
Du tatst das wie ein Mann, du tatst das wie ein Held,
Und dir gehört ein großes Stück der Welt.

Nur freilich ist dies Stück so ziemlich wüste!
Und es gedeiht auf solchem Acker nichts
Als Wahn, Empfindsamkeit, Betrug, Gelüste,
Und kleine Klugheit eines Wichts."

„Du aber?"

„Klingt in deiner Brust
Denn nur ein Laut von mir? Was also willst du hören?
Auch fehlte mir, Klingsor, bis jetzt die Lust,
Hochmütiggrübelnd in mir umzustören,
Und stolz bei meinem Wert zu schwören. —

Denn alles, was da lebt und regt,
Und sich in eigner Formation bewegt,
Steht näher mir, als ich mir bin.
Des Königs hoher Fürstensinn,
Der Frauen sanfte Veilchentreue,
Des Ritters Wagen, und der Jungfraun Scheue,
Des kleinsten Bürgers armer Werkeltag,
Des letzten Bauern Fleiß und Ungemach,
Das alles ist mir wert und wichtig,
Viel wicht'ger als mein Ich, so schwach und nichtig.

Weil ich denn ganz mich an das All verschenkt',
Hat sich das All in mich zurückgelenkt,
Und in mir wachsen, welken, ruhn und schwanken,
Nicht meine, nein! die großen Weltgedanken."

Der große Zauberer, der nicht dem Gott, sondern sich, der Sinnenwelt, dem Weltherrn Demiurgos gedient hat, er kann zuletzt nichts tun als, von der Berührung des Paraklet im Innersten erschüttert, sich in den Trümmern seines Castel Merveil begraben. Im Sterben zeigt er seine Größe, in der er des Größeren Lob singt:

„Herzjunge! Mein Junge! das war ja der Gram,
Daß den Größeren ich nimmer zu sehen bekam;
Nun haben's die Götter gefüget!"

So sah Immermann auf der Mitte seiner Bahn Goethes Rolle in der Welt an. Es ist merkwürdig, zu verfolgen, wie gerade die großen Realisten, denen im Grunde die Fortsetzung des Goetheschen Werkes am Herzen lag, in gewissen Lebensstunden mit harten, fast feindseligen Worten von Goethe sprechen. Während die ihm kernfremde Romantik fast überall seine große Sinnlichkeit

kritiklos begeistert zu sich nahm als Rauschmittel, während diese Schwärmer, mit ihrer ungebundenen Fähigkeit zu symbolisieren, oft genug Goethe zu ihrem Gott, zuweilen gar zu einem christlichen machten, wollten die Männer, die statt erdvergessenen Rausches tätig hingebene Weltheiligung suchten, in ihrer gewissenhaften Sachlichkeit nicht immer begreifen, daß eben dieses auch Goethes Lebenswerk war, daß seine Sinnlichkeit ganz von höchstem Pflichtgefühl durchgeistet und auch dem raffiniertesten Egoismus ganz fern war. Kleist (dessen überromantischen Zug freilich Goethe wiederum verkannte, ähnlich und entschuldbarer wie Platen den Immermann!) konnte seine Bitterkeiten noch an privatester Kränkung nähren; aber nach Immermanns Klingsor kam Hebbel, der von Goethe ganz dasselbe sagte, nämlich, daß er im tiefsten Sinne Egoist gewesen sei, — ihm sei die höchste aller Kräfte verliehen gewesen:

Doch, in der Gaben Überschwang vermessen,
Versuchtest du, die Weltverjüngungsquelle
In deinen eignen Adern festzuhalten;

Um aus dir selbst, vom Gott nicht mehr besessen,
Und ganz allein getränkt durch jede Welle,
Ein Übermenschlich-Hohes zu entfalten.

Und dann kam Nietzsche, der tückische Strophen vom „Dichtererschleichnis" an Goethe richtete, und noch in unseren Tagen widmete Richard Dehmel in einer bittren Stunde das Gedicht vom bunten „Stieglitz", der durchs Distelfeld gewandt schlüpft, als ob das Leben ohne Stacheln wäre „den Manen des Herrn Geheimrat Goethe". — Diese seltsame Erscheinung, daß beim Jubel der eigentlichen Gegner die wahren Freunde schmähen, erklärt sich nicht bloß aus dem Wesen des echten Jüngertums, das

immer (im Gegensatz zur Nachläuferei) des Meisters Ziele auf eigenen Wegen erstrebt. Hier kommt hinzu, daß Goethes Schaffen (unbegrifflich und dem Kommentar wie der Agitation abgewandt) selbstisch scheinen konnte, weil sein Ziel, seine Pflicht, sein alle bloßen Lüste opferndes Gesetz: Selbstvollendung hieß, und unreligiös, weil seine neue, dem Gott nur durch irdische Auswirkung dienende Religiosität, die Anknüpfung an jede Art der bisherigen historischen Religionsformen verschmähte. Geister, die nicht die ungeheure schöpferische Ursprünglichkeit Goethes hatten, konnten so skrupellos nicht sein — sie mußten, ihre überphiliströse Leidenschaft zu erhärten, sich zu den bisherigen Religionsformen doch erst in einen Bezug setzen: sei es durch einen höchst feierlichen Protest wie Nietzsche, sei es durch einen Entwicklungsgedanken wie Immermann. Der vermochte schließlich auf dem Wege von Schleiermachers immerfortgehender Reformation dem Protestantismus die Folgerung zu geben, bei der das Christentum — wesentlich nur als Ausdruck individuellster Gotterfahrung — seinen transmundanen Charakter verliert und den Anschluß an Goethes abendländische Weltfrömmigkeit findet. Und so lag es nur an der mangelnden Formalität der Goetheschen Religion — es lag daran, daß diesem Einzigen schon selbstverständlich sein durfte, was alle späteren sich schwer erringen mußten, wenn Goethe von seinen besten Jüngern so oft und schwer geschmäht worden ist.

Immermann fand seinen Frieden in Goethe erst mit seinem letzten, seinem schönsten, seinem einzigen „berühmten" Werke. Und doch ist dieser „Münchhausen" nicht einmal ganz berühmt. Und wenn man auch keinerlei ästhetisches Recht hat, aus diesem riesigen Romanband sich das „Oberhof"-Idyll herauszubrechen — Anlaß hat man schon; Anlaß gibt die selbst hier noch nicht völlig

reine und freie Form. Dies erste gelungene Werk seines neuen, eigentlichen freien Lebens war sein letztes; — daß seine Kraft vom jahrzehntelangen Ringen mit der Romantik unterwühlt an der Schwelle des Reiches zusammenbrach, das Gesicht in die schöne Erfüllung gerichtet, das war der Ausbruch von Immermanns unterirdischer Tragik. Und vollkommen wird diese stille Tragödie eben dadurch, daß dieses (von den herrlichen Blättern der „Memorabilien" abgesehen) einzige Dokument seines neuen Geistes noch nicht einmal ein ganz gelungenes Werk ist: Denn nun endlich, mit klarem Wort dem Geist der Romantik aufkündigend, bleibt Immermann ihrer Form noch immer so weit tributär, daß er die Reinheit des poetischen Stils verletzt und seinen großen Ernst nicht bloß (was künstlerisch am Ende haltbar wäre) in einen Rahmen großsatirischer Arabesken stellt, sondern ihn durch Ablenkung in die ganz aktuelle und also heute längst verstaubte Karikatur unentschuldbar verkleinert. Dennoch bleibt der große Wurf des Ganzen unverkennbar, und wer sagt, daß die Tragigroteske des Münchhausen und der vertrottelten Schloßbewohner von Schnick-Schnack-Schnurr zu Unrecht mit der reinen, starken Welt der westfälischen Bauern durch die herbschöne Mädchengestalt der Lisbeth verbunden sei — der hat die Größe dieser Komposition nicht begriffen. Denn Lisbeth ist die Seele, Immermanns Seele, die deutsche Seele — wie sie dem schon alternden Dichter (er hat die besten Jahre seines Lebens an ein recht romantisches Verhältnis zu der „dämonischen" Frau des Freischaren-Lützow vertan) leibhaftig in dem jungen Mädchen entgegentrat, das seine Frau wurde und ihm Glück, Frieden und Harmonie brachte. Lisbeth, die kluge und empfindende Tochter des all zu witzigen Vaters und der gefühlstollen Mutter, — Lisbeth, die Liebe und die Rettung des jungen Deutschen, des Grafen Oswald, — Lisbeth,

die Freundin des Bauernvolkes und die Überwinderin städtischer Konvention, — Lisbeth, die die aristokratische „Weltdame“ durch ihre jungfräuliche Natur überwindet (in einer Szene, nach deren unschuldiger Größe niemand mehr den Schillerschen Theateraktus Millerin kontra Milford schmecken mag!), — Lisbeth ist die Seele dieses Buches, die Seele aller Immermannschen Bücher, die Seele des großen, wahren und treuen, tüchtigen und frommen Deutschen: Karl Lebrecht Immermann. — Ihr Vater aber, der problematische Enkel des naiven Lügenbarons Münchhausen, er ist der Geist der Zeit — dieser Geist, der mit Luftziegeln nichtige Häuser baut, dieser chemikalische Geist der künstlichen Menschenzucht und der begriffstrunkenen Hegelei, dieser Geist ohne Blut, ohne Realität — weil ohne Herz. Und der doch eine Empfindung hat — eine, und die hängt an diesem Kinde, an dieser Seele, die nicht er besitzt:

> „Er schlug wütend an seine Brust und schrie fast: Nein! Nein! Hier ist kein Herz drinnen, ich weiß es! Alles leer, nüchtern, dumpf — oh! hu! 's ist, als wenn man an einen hohlen Topf schlägt. — Was kann ich dafür? Warum hat er mir keins hineingeschaffen? Anderen gibt er keinen Verstand, die werden von jedermann entschuldigt; mir gab er kein Herz, und die Entschuldigung soll nicht gelten? — Aber Gedanken habe ich, und die hangen an der Tochter. Immer suchte ich sie, nimmer fand ich sie.“

Zur Erde muß dieser herzlose Geist wiederkommen, wenn göttliches Leben neu geboren werden soll. Und deshalb wird Lisbeth, das Kind seiner Seelensehnsucht, bei den westfälischen Bauern gefunden; dort, wo noch von alter, heidnischer Kultur her deutsches Leben sich in der sichersten und stolzesten Kraft bewahrt hat. Freilich auch die Hüllen dieses Lebens sind verbraucht: als der

alte wilde Hofschulze die Mordaxt wider den jungen deutschen Grafen hebt, weil er sein „heimliches Gericht" von ihm geschändet wähnt, da tritt Lisbeth rettend dazwischen. Lisbeth wird dieser starren, starken Welt Erlösungbringen, wie sie die rastlos bewegliche Schwäche ihres Vaters, dieses Allwitzigen, dieses donquixotischen Hamlets, erlöst — und wie sie die Vorurteile der Alten und die tödlich überwuchernde Sehnsucht der Jungen schweigend macht. Lisbeths Schöpfer aber, „der bekannte Dichter Immermann", sitzt in der Krypte der Christenkirche und meditiert so über seinen neuen Glauben:

> „Soviel ist richtig; der Tod und der Himmel sind zurückgewichen in den Hintergrund der Gedanken, und auf der Erde will der Mensch wieder menschlich heimisch werden. Heißt das: er will das Fleisch bei Champagner und Austern emanzipieren? Nein. Heißt's: Die Erde soll ihm nur das Mistbeet sein, in dem er sich seine Gemüse zieht? Nein. — Sondern mit den Blitzen seines Geistes will er die Erde durchdringen, daß sie geistschwanger werde, und will sich an ihr eine Freundin seiner besten Stunden, eine ernste und doch heitere Gefährtin seiner reifsten und männlichsten Jahre gewinnen. . . .
>
> Also eine neue Entdeckung tut der Religion not, wenn das dritte Weltalter anbrechen soll. Wie, wenn er abermals etwas von einem heiteren Paganismus annähme? . . ., das wird das neue Christentum sein, welches mit der Krippe zu Bethlehem im Busen des Gläubigen beginnt und in dessen letzten andächtigen Minuten die jüngste Offenbarung feiert. Die Erleber dieser neuen Konfession (denn Lippen werden nicht oft sie zu bekennen vermögend sein, weil dieses Dogma über das Wort hinausgeht) werden zugleich Katholiken sein und

Protestanten und Quäker und Ketzer. Anfangs wird die Gemeinde klein sein und verachtet, oder des abscheulichsten Indifferentismus bezichtigt, nach und nach wird sie sich ausbreiten und zuletzt die allgemeine Kirche werden.

Die Stiftung dieser Kirche wird nicht von dem Willen der Einzelnen abhängen. Unbewußt, durch schwere, vielleicht furchtbare Ereignisse wird der Geist Gottes sein unwiderstehliches Nötigungsrecht ausüben. — Aber so ausgeweitet, in diesem erschlossenen Bewußtsein, wird der Mensch erst würdig sein, von der Erde auf neue Weise Besitz zu nehmen. Dann wird sie ihm Kränze bieten, deren Duft und Glanz noch niemand ahnet. In dem Sinne werden der Enkel Enkel wieder Heiden werden, daß sie es für Gewinn achten, wenn sie einen Gott mehr bekommen."

Hier ist Immermann zu seinem Glauben, einer höchst unromantischen Erdenfrömmigkeit, gekommen. Und es ist im ganzen Wesen Goethes Religion — nur formuliert! — formuliert nach der schwereren, gebundneren, an historischen Pietätsgefühlen reichen Art dieses Niederdeutschen. Gerade um dieser geschichtlichen Eingefügtheit willen bedeutet Immermanns Werk eine der großen Stationen, zu denen die Entwicklung noch zurückkehren muß, wenn sie wird weiter vorwärts gehen wollen.

* * *

Vielleicht wird der Name Immermanns noch einmal mehr bedeuten als der genannteste der heutigen Namen, dessen Träger uns nun die dritte Generation der romantischen Apostaten repräsentiert: Friedrich Nietzsche. — Niemand ist tiefer der Romantik verschuldet als Nietzsche, ihr grimmigster Todfeind. Nietzsche ist

als Künstler am meisten Hölderlin, dem Romantiker hellenischer Konfession, verpflichtet; in seinem Zeichen, mit seiner Sprache schuf er sich die Antike aus einem Gegenstand philologischer Erkenntnis in ein künstlerisch bewegendes Erlebnis um. Nietzsche ist zum Philosophen geboren im Studium Schopenhauers, der in den Formen indischer Konfession letzte Konsequenzen der Romantik zog. Nietzsche ist Publizist geworden im begeisterten Dienste Richard Wagners, der alle formalen Möglichkeiten der Romantik in seinem Theaterchristentum aufmischte. Was ihn — und das ist das Charakteristikum des Antiromantikers seiner Generation — was ihn zunächst so tief in die Romantik führte, war nicht so sehr eine positive Gemeinschaft als die große Feindschaft wider den Philister, in der er sich mit dem Romantiker fand. Sein Geist suchte vor allem Kräfte, mit denen man sich verbinden konnte, um das immer mehr drückende Joch des zeitgenössischen Philisteriums abzuschütteln.

Das tritt sehr charakteristisch hervor, wenn man sich Nietzsches Jugendschriften, die „Unzeitgemäßen Betrachtungen", ansieht. Ganz offiziell und deutlich ausgesprochen ist das ja nur bei der ersten Streitschrift gegen David Friedrich Strauß, den „Bildungsphilister"; aber die zweite Schrift über Schopenhauer handelt, wenn man hinsieht, gar nicht über die Philosophie dieses Mannes, sondern über sein Philosophieren. Nicht seine Lehre wird bejaht (sie wird kaum dargestellt!), nur die Kraft, der Mut, die ganz und gar unphiliströse Freiheit des Lehrens gepriesen. Auch in der Schrift über Wagner ist viel prononzierter als das, was er über den Inhalt des Werkes von Bayreuth sagt, die Bewunderung für die Energie, die Unerschrockenheit, die unbürgerliche Kühnheit, mit der es in Angriff genommen war. — Und dazu kommt nun die vierte und weitaus wichtigste jener unzeitgemäßen

Betrachtungen: die Schrift „Über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". In diesem Buch, das zunächst auch Protest gegen den lebensfaulen Philister in seiner wissenschaftlichen Maskierung ist, liegt aber latent schon der ganze Bruch Nietzsches mit der Romantik. Denn diese Schrift ist eigentlich eine Tendenzschrift gegen Hamlet. Hamlet, den Allesbedenker, den Tatenlosen, den Romantiker. Die Macht der Historie im 19. Jahrhundert ist ja gegründet worden von der Romantik. (Das bleibt eines ihrer großen Teilverdienste.) An dem nicht in die Tiefe der Tat, sondern in die Weite der Betrachtung gerichteten Sinn der Romantik, reifte der historische Sinn, der Sinn für alle Vergangenheiten, alle Vorbedingungen, Gründe und Unentrinnbarkeiten des gegenwärtigen und zukünftigen Lebens. Und nun droht sich das Leben in das Gefühl seiner Ursprünge, das heißt in Historie, aufzulösen. Gegen die Wissenschaft, die aufhört, dem Leben zu dienen, und die das Leben tyrannisiert, gegen diese Wissenschaft wendet sich Nietzsche. Er stellt das Goethesche Motto voran:

> „Übrigens ist mir alles verhaßt, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben."

Das ist denkbar antiromantisch; denn der Romantiker setzt als Idealzustand die alles oder nichts (einzelnes!) fühlende Ruhe des Philosophen, oder weiter des Heiligen. Wenn aber Nietzsche die Frage stellt, „soll nun das Leben über die Wissenschaft herrschen oder das Erkennen über das Leben", und sofort sehr energisch für das Leben entscheidet, so hat er damit schon Hamlet und Hamlets Geschlecht verdammt und das allerletzte Grundprinzip seiner Weisheit ausgesprochen — der Weisheit des Fortinbras.

Dies Grundprinzip aber lautet, daß das Leben selbst alles

Lebens Sinn sein müsse. Das ist der volle, ganze Goethesche Gegensatz gegen die Romantik. Und so wird Nietzsche der Feind aller seiner Jugendideale, so wird ihm Schopenhauer zum „alten Giftmischer" und Wagner zum Verführer der Jugend. So wird Nietzsche der Antichrist. Das Christentum wird für ihn der Inbegriff aller Dekadenz. Man muß mit ihm brechen, wenn man das Leben liebt und anbetet, denn dem Christen kommt es auf die Überwindung, dem Jünger Zarathustras aber auf die Entfaltung der Lebenstriebe an. Der „Übermensch", den der einzelne Mensch aus sich herausstellen kann und muß, wird Nietzsches Ideal. Es ist kein Darwinsches Ideal, denn ihn interessiert ja gar nicht die Entwicklung der Lebensgemeinschaft durch irgendeine Selektion zu irgendeiner neuen Gemeinschaft hin, ihn interessiert nur die Entwicklung der Lebenskräfte an sich, mag sie auch in beliebig wenigen Individuen geschehen. Kein äußeres Gelingen, die vollste Entfaltung aller inneren Kraft wird höchster Wert der Individualität: „Ich liebe den, der über sich hinaus schaffen will, und so zugrunde geht". Auf dieser Wertsetzung aber ruht Nietzsches Moral.

Diese Moral bedeutet nirgends eine Entlastung vom Pflichtgefühl, sondern verhängt im Gegenteil neue und schwere Pflichten über die Menschen. Ist Wille zur Macht die Triebfeder des höheren Menschen, so ist dies wahrlich kein Wille zu Genuß und Behagen. „Trachte ich denn nach dem Glück? ich trachte nach meinem Werke," spricht Zarathustra. Macht sammeln heißt Leben sammeln, aber der Schaffende sammelt nie um zu besitzen, sondern um auszugeben. Und so tritt in dem Bilde des Machtheischenden das Wachstum des höheren Menschen zutage.

Nietzsche bedeutet in der Philosophie seiner späteren Zeit die weitaus radikalste Reaktion, die der romantische Geist im ganzen

Jahrhundert seit Kant und Goethe hervorgerufen hat. Denn wenn romantisch-christlicher Sinn das Individuum ganz im Sein lösen wollte, so soll bei Nietzsche in dem Individuum das ganze Sein versammelt und verdichtet werden. Goethes Individuum ist von dem Nietzsches doch noch sehr unterschieden: Goethe bejaht die begrenzte Form, die Persönlichkeit — aber doch, weil sie Repräsentant, Träger einer Gesamtheit ist, in der sie steht. Nietzsche erst drängt den ganzen Gehalt der Menschheit zusammen in einzelne Individualitäten.

Wenn Franz Grillparzer (vor Hauptmann der einzig große deutsche Dramatiker romantisch-christlichen Sinns) in seinem „Bruderzwist" den alten Kaiser Rudolf als Motto für seinen Orden die Worte finden läßt:

„Nicht ich — nur Gott",

so ist dies wahrhaft das Stichwort jeder romantischen Seele. Für Goethe müßte die Formel lauten:

„Gott durch mich",

aber bei Nietzsche lautet sie:

„Nicht Gott — nur ich".

In dieser Gesinnung scheint aber eine Anforderung zu liegen, der die Kräfte des menschlichen Selbstgefühls auf die Dauer nicht gewachsen sind; unter der Last dieser Verantwortung reißen die Sehnen des völlig isolierten Geistes. Und deshalb lauert der Wahnsinn in Nietzsches Philosophie und bricht schließlich in sein Leben ein. In dieser übermäßigen Anforderung an das Leben wird aber schließlich wieder eine Diskrepanz zwischen Wert und Wirklichkeit erreicht, die dem romantischen Zustand gleicht, in dem von der Seele ja auch das Übermögliche gefordert wird. Nietzsches Weg mündet dort hinein, woher er kam. Die Romantik stieß ihn mit solcher Gewalt ab, daß die Kugel, den Weltkreis des Möglichen

durchlaufend, zu ihr zurückkehren mußte. Die Extreme berühren sich. So beginnt eines seiner letzten Lieder:

Heiterkeit, güldene, komm!
Du des Todes
heimlichster süßester Vorgenuß!
— Lief ich zu rasch meines Wegs?
Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
holt dein Blick mich noch ein,
holt dein Glück mich noch ein.

Und dies Gedicht, das ich zu den schönsten der deutschen Sprache zähle, berührt sich mit der höchsten romantischen Poesie, mit den Gedichten der Novalis und Hölderlin aufs innigste. Das Ich, das hier nun ganz allein das All bedeuten will, das ist vom wirklichen, nur in tausend Teilen ganz offenbarten Leben so losgelöst, daß es in die gleiche Sphäre der verklärten Tatenlosigkeit sinkt, wie des Christen Ich, das die Welt überwunden hat, weil es das Ich ganz dem All hingab. Und so taucht am Ende dieser Verherrlichung des Lebens wieder der Tod als letzte Schönheit auf! Selber die höchste „goldene" Heiterkeit wird nur ein Vorgenuß des Todes genannt. Nietzsche kommt zu seinem Wahnsinn so notwendig, wie Novalis zu seiner seligen Auflösung, Immermann zu seinem jähen, frühen Tode, und Kleist zu seinem Selbstmord. Bei großen Menschen ist eine Unterscheidung zwischen „physischen" und „seelischen" Vorgängen stets eine Sünde wider den Geist.

Wenn ich neben diese Tragödie noch ein Beispiel aus stillerer, bescheidener Sphäre stellen darf, so wie ich auf der ersten Station dieser Betrachtung Chamisso neben Kleist gestellt habe, so wäre neben Nietzsche ein Mann zu nennen, der ebenso sicher und still wie Chamisso die Romantik überwunden hat, mit ebensoviel Realsinn und Humor, und merkwürdigerweise auch ein Franzose von

Geblüt und ein Berliner von Aufenthalt: Theodor Fontane. Er hat ganz als Romantiker angefangen, als Dichter von überzeugtem Beruf, der das Unbürgerliche, Phantastische, Schweifende, Sehnsüchtige malen und das „Stuartleben" verherrlichen will.

„Das Leben geliebt und die Krone geküßt
Und den Frauen das Herz gegeben,
Und den letzten Kuß auf das schwarze Gerüst, —
Das heißt ein Stuartleben!"

Aber geendet hat er als der feine, skeptisch resignierte Darsteller der realen Wirklichkeiten, dem das Leben des alten „Stechlin" als ein wahres Leben galt, dieses wundervoll sachlichen Alten, der mit so gesunder Ernsthaftigkeit jedem Ding seinen Sinn abzugewinnen sucht, so heiter alles Notwendige ehrt, daß auch der Tod keinen Schrecken mehr für ihn hat. Der in ein dämonisches Nebeneinander gespannte Unterschied zwischen dem Kleist des Abschiedsbriefes und dem des Homburg kehrt hier im Nacheinander des jungen Mommouth, der sterben will, und des alten Stechlin, der sterben kann, gefahrloser, aber unverändert wieder.

Diese Entwicklung Theodor Fontanes wird in ihrem inneren Verlauf vielleicht an zwei Gedichten deutlich zu machen sein. Das eine aus seiner Frühzeit heißt „Bekenntnis":

Ich bin ein unglückselig Rohr:
Gefühle und Gedanken
Seh rechts und links, zurück und vor,
In jedem Wind, ich schwanken.

Da liegt nichts zwischen Sein und Tod,
Was ich nicht schon erflehte:
Heut bitt' ich um des Glaubens Brot,
Daß morgen ich's zertrete;

Bald ist's im Herzen kirchenstill,
Bald schäumt's wie Saft der Reben,
Ich weiß nicht, was ich soll und will; —
Es ist ein kläglich Leben!

Dich ruf ich, der das Kleinste du
In deinen Schutz genommen,
Gönn meinem Herzen Halt und Ruh,
Gott, laß mich nicht verkommen;

Lern mir die Kraft, die mir gebricht,
Nimm weg, was mich verwirret,
Sonst lösch es aus, dies Flackerlicht,
Das über Sümpfe irret.

Höchst erstaunlich, zu denken, daß das der alte Fontane gedichtet hat — diese Konfession, die sogar Anläufe zu einem feierlichen Gebet nimmt, und die gerade in ihrer künstlerischen Unselbständigkeit mit jedem Bild und jeder Wendung den romantischen Ursprung zeigt. Dies Bekenntnis seiner Jugendzeit kontrastiere man nun mit dem einhalb Jahrhundert späteren, das sich „Rückblick" nennt:

Es geht zu End' und ich blicke zurück,
Wie war mein Leben? wie war mein Glück?

Ich saß und machte meine Schuh';
Unter Lob und Tadel sah man mir zu.

„Du dichtest, das ist das Wichtigste ..."
„Du dichtest, das ist das Nichtigste."

„Wenn Dichtung uns nicht zum Himmel trüge ..."
„Phantastereien, Unsinn, Lüge."

„Göttlicher Funke, Prometheusfeuer . . ."
„Zirpende Grille, leere Scheuer."

Von hundert geliebt, von tausend mißacht't,
So hab ich meine Tage verbracht.

Das Entscheidende ist hier, daß dieses zweite Gedicht ein gutes Gedicht, ein merkwürdiges eigenes und persönliches ist. Daß der Realismus der Bilder, die stichwortartig punktierende Art des Satzbaus, die Prägnanz des Vortrags den Mann zeigt, der seiner Sache mächtig geworden ist, denn der Inhalt (soweit sich von einem Gedicht überhaupt Inhalt abstrahieren läßt!) ist der gleiche: Das Unsichersein, das Nichtwissen um das Ziel der Existenz ist geblieben; aber jetzt wird diese Skepsis nicht von einem sehnsüchtig wilden Grundgefühl zur Verzweiflung gesteigert, ein geheimes ruhiges Vertrauen zum Wert all dessen, was ist, wirkt aus der letzten Tiefe herauf und wendet den Zweifel zu einem Lächeln.

Von pathetischer Unrast zu vertrauendem Humor, das war auch Chamissos Weg. Der Unterschied zwischen Chamisso und Fontane aber bleibt nicht unwesentlich, Fontane ist ironisch, sein Humor satirisch, er liebt seine Menschen am Ende wie amüsante Puppen; Chamissos Humor ist immer gütig, er liebt am Ende alle Menschen als Brüder. Aber an diesem Unterschied der beiden Deutschfranzosen hat die Atmosphäre, in der sich ihre Altersblüte erschloß, viel Anteil. Als Chamisso zu dichten anhub, herrschte Goethe — als Fontane sein Werk begann, herrschte Bismarck in Deutschland. Und Chamisso und Fontane — sie waren beide nicht überragende Geister genug, um sich dem Druck ihres geistigen Milieus radikal zu entziehen, wie ein Novalis, ein Nietzsche es können. In Chamisso wie in Fontane steckt ein Stückchen vom Philister, vom bequemen, bloßen Sohn der Zeit. Was es mit

ihrem Unterschied auf sich hat (denn gerade in ihrem Besten, Eigensten sind sie fast gleich), werden wir deshalb besser sehen nach unserer nächsten Betrachtung, die vom Philister und also von der atmosphärischen Druckverschiebung im 19. Jahrhundert handeln soll.

Heute lassen Sie mich die Geschichte der antiromantischen Insurrektion der freien Geister im 19. Jahrhundert nicht mit solchem minder bedeutenden, liebenswürdigen Nebenspiel schließen. — Wir wissen nun, wie in drei aufeinanderfolgenden Generationen deutscher Kultur die Apostaten der Romantik aussahen: Kleist lebte noch mit seinem Bewußtsein im romantischen Geist und zerbrach an dem stürmischen Widerstreben seiner zu irdischer Tat gerichteten Natur. In der nächsten Generation beginnt bewußtes Widerstreben. In eine feierliche Dichtung weicht Platen, in eine grimmige Wirklichkeit weicht Heine aus, und nur Immermann steigt zu der Quelle, aus der neue, feierliche Wirklichkeit entströmen kann, zu einer irdischen Religiosität. Das dritte Geschlecht ist von der Bedrückung durch das Philistertum, das inzwischen in Deutschland zu höchster Macht gedieh, überreizt — es geht in Haß und Liebe zu weit: in Nietzsche überschlägt sich die Gegnerschaft der Romantik und wird selbst wieder romantisch — wirklichkeitsfremd. Der Held der ersten Generation endet durch Selbstmord, der der dritten durch Wahnsinn, und nur Immermann erringt einen Sieg, der auch ihm freilich noch die letzte Lebenskraft gekostet hat. Wenn wir uns aber von den großen Apostaten der Romantik den Weg wollen weisen lassen, den Weg, der uns Heutige über romantische Zerrissenheit hinaus zu einem neuen Glauben und zu neuen Taten führen kann, so müssen wir auf die Stimme Immermanns hören. Lassen Sie mich schließen mit dem schönsten Bekenntnis der reinsten und tiefsten Seele, die im Herzen des 19. Jahrhunderts den Kampf mit der Romantik gekämpft hat; lassen Sie mich mit

den Worten schließen, mit denen Karl Lebrecht Immermann sein einziges eigenes, sein letztes Werk abschließt, mit den Schlußworten des „Münchhausen“, die so lauten:

„Unsere Zeit ist groß, der Wunder voll, fruchtbar und guter Hoffnung. Aber irr und wirr taumelt sie noch oft hin und her, weiß die Stege nicht und plaudert wie im Traume. Das rührt daher, weil das Herz der Menschheit noch nicht wieder recht aufgewacht ist. Denn nicht abhanden kam der Menschheit das Herz, es ward nur müde und schlief etwas ein. Im Herzen müssen sich die Menschen erst wieder fühlen lernen, um den neuen Weg zu erkennen, den die Geschlechter der Erde wandeln sollen, denn vom Herzen ist alles Größte auf Erden ausgeschritten. Moses sah an das Elend seines Volkes und führte es hinweg; Christus wollte sein göttliches Licht nicht für sich behalten, sondern in überströmender Liebe gab er es seinen Brüdern; nach dem heiligen Grabe lechzete die durstige Brust der Kreuzfahrer, Luther tat mit seinem Herzen die tiefe Frage nach der ewigen Seligkeit, vor welche sich schmauchende Kirchenkerzen gestellt hatten, die von Meßgewändern und Weihrauchwolken verhüllt war.

Wenn ich aber das viel gemißbrauchte und deshalb übel berufene Wort brauche, so weißt du, daß ich damit nicht den schlaffen, von der Empfindelei getauften Muskel meine, der in einer Flut matter Tränen schwimmt. Das volle, starke Herz meine ich, vom Atem Gottes und göttlicher Notwendigkeiten durchweht und begeistert. Ich meine das Herz, welches das schöne Weib des Kopfes ist. Von ihm wird es befruchtet und gibt die Kraft seines Mannes und Herrn wieder als göttliches Kind mit tiefen welterlösenden Augen. Dieses Herz erscheint den Schwachen nicht selten kalt und roh, und doch ist es das Wärmste, was es gibt, denn es entzündet mit seinem Brande die Völker. Und das Zärteste ist es

auch, denn nicht irdische Stümper rühren es, sondern die Himmlischen spielen darauf, wie auf einer Äolsharfe, und es tönet seine ewigen Akkorde unter den Fingern der Elohim.

Unsere Zeit ist ein Kolumbus. Sie sieht wie der Genueser mit den Blicken des Geistes das ferne Land hinter der Wüste des Ozeans. Desselben gleichen erlebt sie die Geschicke des Kolumbus. Auch ihr laufen die Kinder nach, halten sie für wahnwitzig und zeigen an den Kopf. Auch sie steht vor manchem Rate von Salamanca und soll sich aus Kirchenvätern widerlegen lassen. Auch heuer gibt es diesen und jenen heuchlerischen Johann von Portugal, der ihr das Geheimnis abgekauft zu haben wähnt und die Karavelle aussendet von den Inseln des grünen Vorgebirges, aber nach vierzehn Tagen den schlechten Bootsmann entmutigt wiederkehren sieht. — Sie hat die Anker gelichtet und steuert und steuert.

Aber der Genueser hatte die Bussole an Bord, und nach der richtete er sein Schiff und ließ sich nicht irre machen, als die Nadel unter entlegenen Graden abzuweichen begann. Die Nadel zeigte ihm den Pfad.

In das Schiff der Zeit muß die Bussole getan werden, das Herz. Und keine Abweichung muß den Seefahrer irren, wenn die Reise immer weiter und weiter vordringt. Dann wird nach verzweiflungsvollem Harren plötzlich in einer Nacht vom Schiffe: Land! gerufen werden, und die Insel San Salvador wird nächsten Morgens entdeckt daliegen, wild, üppig, mit großen und schönen Wäldern, mit unbekannten Blumen und Früchten, von reinen, lieblichen Lüften überhaucht und umspült von einem kristallklaren Meere. — Und es kann sein, daß auch die Zeit nach Ophir und nach des Tartarchanes Gebiete entsteuert zu sein wähnet, und in diesem Wahne, ein erhaben phantasierender Kolumbus, abstirbt, und daß erst spätere Jahre erfahren, Amerika sei an jenem Morgen entdeckt worden."

Vierte Rede

Der Philister im 19. Jahrhundert

„Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts
weiter!“

(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Wir haben die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts bisher in zwei Entwicklungsreihen betrachtet. Wir haben sie dargestellt als einen Kampf des realistischen Geistes mit der Romantik, der neureligiösen Tendenz mit den Renaissanceversuchen der alten Religion. Romantik erschien uns als ein Versuch, die christliche Religiosität noch einmal aufleben zu lassen; ein Versuch, der größtenteils mißlingen mußte, weil die Lebensgeister in der Schule der Aufklärung für die wunderreiche Mythe, die das alte Religionsgefühl trug, zu scharfäugig, zu wach geworden waren, und weil ohne solche Basis der Bau nicht mehr hielt und in gewaltsam verbundene, barocke Trümmer fiel, die keinen Schutz mehr boten. So wurde die Romantik zu einer weltschmerzlichen Haltung gedrängt; die Geste des Einsamen, des Isolierten, des Verneiners, des Nihilisten wurde die romantische Geste. Und dagegen opponierten nun die Geister, in denen die Möglichkeit einer neuen Religiosität war, die Geister, denen schaffendes Bejahen, frohes Auswirken der Lebenskräfte rechter Gottesdienst schien. — Aber diese Darstellung der Geistesgeschichte jener Generationen kann unvollständig scheinen. Sie ist es nicht, soweit es sich darum handelt, die positiven Werte, die irgendwie wirkenden Gewalten zu erfassen. Aber jede Geistesgeschichte hat auch eine negative Seite — ist auch Geschichte des ruhenden, nicht in schöpferische Bewegung umgesetzten Materials an Lebenskräften. Und diese negative Seite fehlt bisher in unserer Betrachtung. So soll uns heute die große negative Geistesgeschichte, die Geschichte der Geistlosigkeit im 19. Jahrhundert beschäftigen.

Geistlosigkeit ist hier nicht etwa als „Dummheit“ zu verstehen; sie ist mit einem ganz guten, selbst übernormalen Maß von

Intelligenz vereinbar. Denn der Geist, von dem ich spreche, hat noch mehr mit der „Seele", als mit dem „Verstande" zu tun. Er ist die Macht, die unsere intellektuellen Mittel, die „Kraft zurückzuschauen und vorwärts" erst einsetzt, zu Zwecken, die oberhalb der eigenen Notdurft liegen, zur Ergründung, zur inneren Bewältigung und Ordnung des Weltganzen. Geist ist die wahlverwandte Kraft in uns, die sich in Beziehung zur Weltkraft außer uns zu setzen sucht. „Gott ist ein Geist", lautet diese Erkenntnis in einer religiösen Wendung, die edelste Frucht der christlichen Lehre scheint. Von den Menschen aber, bei denen dieser Geist wirklich fehlt, dieser Geist der Bewegung, der überselbstischen Erhebung und Tat, — von dem Geschlechte der Geistlosen muß man auch sprechen, wenn man das 19. Jahrhundert verstehen will. Die Reaktion gegen diese ungeheuere Masse sahen wir schon bei unseren letzten Betrachtungen als wesentlich, sie wurde vor allem bei Nietzsche überdeutlich. Von der materiell-äußerlichen Entwicklung dieser Menschen reden, heißt nun die Geschichte skizzieren: des Philisters im 19. Jahrhundert.

Der Weg, den das Wort „Philister" aus der Bibel durch die Studentensprache zu seiner heutigen Bedeutung genommen hat, ist nicht ganz klar. Aber so zufällig die Entstehungsgeschichte des Wortes sein mag, so tiefsinnig scheint doch heute schon der Kontrast von „Philister" und „Student". Student sein heißt „Strebender" sein, einer, der sich bemüht, der ein Ziel vor Augen hat. Der Philister aber ist der Mensch, der nicht strebt, der zu jedem Augenblicke zu sagen bereit ist: verweile doch, du bist ja ausgezeichnet. Brentano, der eine seiner bizarrsten, überquellendsten Schriften über den Philister geschrieben hat, sagt des Philisters letztes Wesen aus mit dem Satze: „Kein Philister kann glauben, daß er einer sei, er kann überhaupt nur sein

und nicht glauben." Der Philister ist der bloß Existierende, der bloß Daseiende; ihm fehlt der geistige Aufschwung, die Kraft, die aus dem Glauben stammt, die alle geistigen Menschen bewegt, die Kraft des Geistes. Der Philister ist nur „strebsam" im aller materiellsten Sinne des Wortes, er will verdienen, er will allenfalls auch noch den technischen Fortschritt, der das Leben bequem macht. Der Romantiker Görres hat in der Einleitung zur „christlichen Mystik" ein wahrhaft apokalyptisches Bild gegeben vom Wesen philistrischer Betriebsamkeit in der Vision eines Ameisenhaufens: Dem „sauren Geruch dieser emsigen Ameisigkeit" fehlt nicht das Streben von Schritt zu Schritt, es fehlt ihm nicht der Sinn für die Wirklichkeit, aber wohl der Sinn, der diese Wirklichkeiten kosmisch erfaßt, der gestaltende Sinn für die Bedeutung der Wirklichkeit. Der Philister lehnt prinzipiell alles ab, was tragisch: unangenehm und doch sinnvoll ist. Das, was in der Geistesgeschichte jedes großen Menschen als Kern steckt: die „tragische Freude zu dienen", das Glück der Hingabe, der Aufopferung für eine Idee, das lehnt der Philister von Haus aus ab. Und so hat er sich auch im 19. Jahrhundert bei der Suche der Menschheit nach einer neuen Religiosität wesentlich passiv verhalten. Er hat sich nicht auf den Weg gemacht, einen neuen Glauben zu suchen, sondern er hat erklärt, er bedürfe keines Glaubens, da er ja wisse — es sei alles gut und schön, er brauche gar nicht zu suchen. Friedrich Nietzsche hat einmal das Grundgefühl des Philisters mit den Worten gezeichnet: „es darf nicht mehr gesucht werden".

Nun ist der Gegensatz zum Philisterium ja überdeutlich gerade innerhalb der Romantik. Was den besseren jungen Menschen immer wieder zur Romantik führt, das ist gerade die Deutlichkeit, mit der hervortritt, daß der Romantiker kein Pilister

ist! Er hat ja nicht einmal den Stoff mit ihm gemeinsam, er lehnt nicht erst seine Lebensart, sondern schon die ganze reale Welt, in der der Philister lebt, ab. So ist kein Zweifel, daß der Romantiker der Todfeind des Philisters ist. — Weniger deutlich, aber darum nicht weniger tief und deshalb besonders betonenswert ist aber die Kluft, die zwischen dem Philister und dem Menschen des klassisch-realistischen Strebens, des Strebens nach einer neuen, irdisch-frommen Entfaltung des Geistes liegt. Hier sind Verwechslungen möglich, weil diesen Menschen der Stoff gemeinsam scheint. Aber nicht das Material charakterisiert den Künstler, sondern das Gebilde. Und daß die Menschen der neuen Religiosität sich entschlossen haben, zum Felde ihrer Bewegung statt des Traumlandes der Romantik jene Erde zu erwählen, auf der auch der Philister umherkriecht — das beweist keine Gemeinschaft zwischen diesen beiden. Es ist gefährlich, den „Philister" zum bloßen Gegensatz des Romantikers zu machen. Eine geistreiche Schrift des Philosophen Schmid-Noerr meinte unlängst die Geistesgeschichte der letzten deutschen Generationen unter dem Schlagwort „Mönch oder Philister" geben zu können; als ob man den erdbürgerlichen Gegenpol zum romantisch-mönchischen Ideal „Philister" nennen dürfe. Das ist aber eine gefährliche Terminologie. Die Kluft zwischen Goethe und dem Philister ist nicht weniger tief wie die zwischen Novalis und dem Philister. Es ist ein gefährlicher Sprachgebrauch, der dem nur zu verbreiteten Wahn des Philisters Beistand tut, als könnte sich sein gemeiner Egoismus auf Kants Primat der praktischen Vernunft, und sein erbärmliches Behagen auf Goethes Lebenskunst zurückbeziehen. Nicht der Ort, die Art der Bewegung charakterisiert uns den Philister. Und nicht weniger schneidend als eines Christus Himmelfahrt hebt sich von seinem faulen Verweilen das rastlose Weltdurchrennen eines

Faust ab. Ein Bürger ist noch kein Philister, und Goethe, dem man mit Grund bürgerlichen, antimönchischen Instinkt nachsagt, hat doch die größte Figur für die Feindschaft des geistigen und des philiströsen Menschen geschaffen: in Faust und Wagner. Dem Faust steht Wagner als reiner Philister gegenüber, weil er ganz davon durchdrungen ist, daß wir es herrlich weit gebracht haben, daß alles gut, verweilenswert gut sei. Kein Stoff, keine Tatsache, keine Handlung kennzeichnet den Philister — der nach Hebbel hundertmal recht in der Sache, aber nie in den Gründen hat. Ihn kennzeichnet die Gesinnung, die Stimmung, die Farbe, die er den Dingen gibt. Keiner, der sucht, wagt, glaubt, ist ein Philister, oder, um es mit dem größten Wort zu sagen: der religiöse Mensch, der sich in jedem Augenblick dienender Teil und stolzes Zeichen eines umfassenden, groß geahnten Ganzen weiß — er ist nie Philister und tut nie Philiströses, auch wenn er ganz dasselbe tut wie ein Philister. Denn der ist immer ein kirchlich-dogmatischer Mensch, — einer, der seine religiöse Bewegung in irgendwelchen Begriffen zum Stehen gebracht, sich in irgendeiner wundergläubigen oder aufgeklärten Theorie „beruhigt" und die heilige Last und Unrast ewigen Suchens von seiner Seele gewälzt hat. Denn des Menschen Seele ist von Grund aus religiös — offen allen Schauern des rätselhaften Einbezogenseins; und die Geschichte des Philistertums ist nur die Geschichte religiöser Erstarrungen, geistiger Versteinerungen.

Für den Philister im 19. Jahrhundert scheinen speziell drei Formen kirchlicher Verdumpfung, dogmatischer Erstarrung charakteristisch — drei Punkte, auf denen die große geistige Bewegung der Zeit stabil wurde und den modernen Philister schuf. Der Name, an den sich die Entstehungsgeschichte neuzeitlichen Philistertums auf allen drei Wegen knüpft, ist der des großen Philosophen

Hegel. Ich möchte das nun nicht so verstanden wissen, als ob mir Hegel selber schlechthin für einen großen Philister gelte, denn ich teile die heute modische Verachtung dieses Mannes, dessen Hirn einmal eine Weltmacht war, gar nicht. Hegel hat das von der Aufklärung erkämpfte, von Kant gesicherte Wertbewußtsein des menschlichen Geistes zur ungeheuersten Spannung und Überspannung geführt. Die maßlose Leidenschaft, mit der er die ganze Welt aus dem menschlichen Denkprozeß herausspann, ist gewiß eines großen, unphiliströsen Menschen Äußerung, und der antithetische Rhythmus, in dem seine Dialektik alles Sein aufrollte, hat ein Stück höchster Wahrheit (die Erkenntnis von der fruchtbaren Zueinandergehörigkeit aller Gegensätze nämlich!) in den Geist aller Menschen gesenkt. Aber freilich entrann seine Philosophie an ihrer Spitze nicht der Gefahr, die die rhythmische Bewegung zum Stehen und die glühende Leidenschaft zum Erstarren bringen mußte. Die Vernunft nahm *sich selbst* aus ihrer Entwicklung, nach deren Analogie sie die Welt bildete, aus! Die Welterklärung sah in sich selbst das Weltziel; der Geist des Denkenden ward aus dem Schlüssel der Sinn des Seins. Und Hegels verhängnisvollster Satz „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“ bekam so aus einem rein methodischen einen wertenden Charakter und wurde Grundlage eines Positivismus, der sich auf jedem Punkte „herrlich weit“ fühlte. Der Weg, der den Hegel bis zu diesem Satze *führte*, war auch in seinen Fehlbiegungen noch steil-genial — der Hegelianer, der auf diesem Punkte erst *anfing*, der diesen Satz von der Herrlichkeit der menschlichen Vernunft und der Gültigkeit aller ihr wahrnehmbaren Formen hinnahm: — *der war ein Philister!* Mit dem Moment, da der Glaube: „unser Geist schafft und heiligt alle Existenz“ umsprang in den Glauben „alles

Existierende ist geistig und somit sakrosankt", mit dem Moment ward aus einem schöpferisch stolzen Aufschwung eine faule Passivität, und die Kette der Entwicklungen ward zum allmächtigen Naturmechanismus unter Ausschaltung des Menschlichen. Der Satz von der Vernunft alles Seienden ward der Fels, auf dem die Philisterkirchen des 19. Jahrhunderts gebaut wurden.

Zuerst die Kirche der politischen Idolatrie, der stumpfen Machtvergötterung. Es ist bekannt, wie die Hegelsche Lehre schon selber als „preußische Staatsphilosophie" ihre Richtung auf die rückhaltlose Sanktion aller eben bestehenden Autoritäten (der Träger des „objektiven Geistes") nahm und so zum Bildungsjargon der immobilen, der lediglich konservativen Geister wurde. Die äußerste Überspannung des Rationalismus begegnete sich hier höchst merkwürdig und höchst verhängnisvoll mit jenem Überschwang des romantischen Verehrungsbedürfnisses, den wir schon kennen lernten. Die rationalen Schranken, die als Traditionen, Gesetze, Reglements, und die mystischen, die als Offenbarungen des Göttlichen in Priesterschaft, Monarchie, Adel und privilegierter Rasse errichtet wurden, sie brachen in gleicher Weise die Bewegungskraft des Geistes. Das Dogma der Vernunft und das Dogma des Blutes führten zur gleichen sklavischen Trägheit. Romantische und realistische Religiosität erstickten in einer Philisterkirche. Der Verstand, der das bloß Begreifliche schon für das Vortreffliche — das Gefühl, das für alles Ersehnte das bloß Vorhandene zu nehmen bereit war, sie bedrohten in ihrer Ungeduld gleich sehr den eigentlich wertbildenden Willen, die schöpferische Kraft, die aus dem Stoff des Vorhandenen das nie wirkliche Ideal zu bilden sucht. Der „Romantiker auf dem Throne" in seinem Gottähnlichkeitsglauben und der Bürokrat, der mit Verachtung beschränkten Untertanenverstandes, die in seinen Rubriken

inkarnierte Vernunft genießt — — sie sind beide gleich weit vom immer strebenden Bemühen des schöpferischen Geistes und gleich dicht beim schön verweilenden Philister.

Nun waren aber bei uns in Deutschland während der ersten zwei Dritteile des Jahrhunderts schon die nationalpolitischen Verhältnisse so kläglich, daß nur ein recht kleiner Kreis der am meisten Interessierten sich im Kultus des Bestehenden finden konnte. Zum mindesten die unwürdige äußere Zerrissenheit der Nation hielt die Geister im Zustand jener heilsamen Unzufriedenheit, jenes Hinausstrebens über das Gegebene, das vor Verphilisterung schützt. Erst als diese Unzufriedenheit im Willen eines genialen Menschen Kräfte ausgelöst hatte, die zum Ziele führten, als das Deutsche Reich gegründet und ein bestrickendes Beispiel vom Glanz äußerer Macht gesetzt war, erst da siedelten sich große Scharen mit müßigem Behagen in diesem Reich glorreicher Wirklichkeit an. Da ward aus dem Zeitalter Goethes das „Zeitalter Bismarcks“ — dies vielberufene Zeitalter, das nach der Psyche seiner ruhmredigsten Repräsentanten zu schließen nichts ist als eine Ära der triumphierenden Geistlosigkeit, der protzig muskulösen Selbstzufriedenheit, der arroganten Verphilisterung.

Hier sind nun zweierlei Mißverständnisse abzuwehren: das eine geht auf die Person. Ich denke, es wird keinem beifallen, zu meinen, ich hätte hier Bismarck zu den Philistern gestellt. Er war in einem noch viel unbedingteren Sinne als Hegel kein Philister, er war in seiner allseitig umspürenden und umbildenden Kraft sogar ein ganz selten reines Gegenteil des Philisters. Soweit es auf seine Einzelpersönlichkeit ankommt, gibt dieser nervös kultivierte, altmärkische Junker, der „tolle Bismarck“, der sehr hamletische Shakespeareverse im Munde führt und Byron auswendig kann, um dann mit einem jähen Aufschwung die zerfallenden Kräfte

zusammenzufassen und sie, der „eiserne Bismarck", ins Reich, in sein Reich zu führen — soweit es auf die Einzelpersönlichkeit ankommt, gibt dieser Bismarck der Jahrhundertmitte vielleicht den großartigsten Fall eines Apostaten der Romantik. Wenn die Nachfolge Bismarcks eine Umkehr des Geistes von melancholischer Skepsis zu gesammelter Kraftentfaltung bedeutete, sie wäre eine höchst kulturelle, philisterfeindliche und der Nachfolge Goethes eng verbundene Sache. Die Wirkung Bismarcks in diesem geistig formalen Sinne ist nun aber wohl bei einzelnen hie und da vorhanden; — was aber im „Zeitalter Bismarcks" den Massenerfolg hat, das ist nicht sein Wesen, sondern die äußerliche Pointe seines Werks: der brutale Machtbesitz. Und ähnlich wie bei Hegel geschieht nun hier, daß wer an dem Punkte anfängt, den zu erreichen ein Genie nötig war, daß der ein Philister wird. Der Weg, die Bewegung macht den Mann — der Ort, wo er unbewegt bleibt, ist gleich, auch auf dem Thron des Cäsaren kann man — verfaulen! Wer nun aber im Schatten Bismarcks ruhend den Besitz der Macht und den Besitz überhaupt als den höchsten Wert pflegt, wer an die Stelle des großgesinnten den erfolgreichen Mann, und als die Rechtfertigung der Existenz den Barertrag einsetzt — der wird zum Philister im größten und grausigsten Format. Und das ist tatsächlich die Signatur, die das „Zeitalter Bismarcks" trägt, in dem nicht das Wesen, sondern der Rohstoff einer großen Lebensleistung begriffen wurde, und viel strebende Geister sich in den Götzendienst einer plumpen Materialität locken ließen.

Damit aber komme ich zu dem zweiten noch wesentlicheren Mißverständnis, das es abzuwehren gilt, und das geht *auf die Sache*. Es gilt den Unterschied klarzustellen zwischen dem *Realismus*, den wir als Gegenkraft der Romantik rühmen, und jener *materialistischen* Gesinnung, die Basis aller Verphilisterung, Inbegriff

des Ungeistes ist. Sonst möchte ein Schwerhöriger behaupten, daß das Zeitalter Bismarcks, dies Geschlecht des Machtprotzentums, der brutalen Schneidigkeit, des skrupellosen Krämersinns, kurz diese ganze dreist gewordene Materialität einen Triumph des antiromantischen Realismus darstelle! Ist nicht Hamlet ein Philosoph und Fortinbras ein Soldat?! Wollen wir nicht also die Herrschaft der Faust über den Geist?! Dies aber hieße zunächst die symbolische Natur unseres Leitbildes vollkommen zerstören: seine (wie jedes ästhetischen Geschöpfes) Bedeutung liegt nicht im Stoff, sondern in der Relation der Stoffteile. Jenes Verhältnis, das hier mit Hamlet-Fortinbras ausgedrückt ist, könnte ebenso wohl durch einen skrupulös-melancholischen Feldherrn (wie Schillers Wallenstein oder Ibsens Skule) und einem zu heroisch-aktiver Haltung gesammelten Denker (wie Luther oder Fichte) symbolisiert werden. Wenn aber die Bedeutung der Fortinbrasgestalt für uns notwendig nur an die Haltung, nicht an den Beruf des Mannes geknüpft ist, so ist ästhetisch freilich die Soldatenaktivität zur Repräsentation solcher Gesinnung besonders empfohlen. Denn es bleibt wahr, daß das aktive Leben, das Leben des Kriegers, des Bauern, des Händlers, des Arbeiters Wert und Sinn nur vom Standpunkte des Realidealisten aus enthält, dem Gott in der rein entfalteten Lebenskraft zu erfahren ist; während der konsequente Sinn des christlich-romantischen Menschen alle zwischen das innerste Ich und den höchsten Gott gestellte Aktion als nichtig empfinden muß. Aber Wert und Sinn der vita activa liegt für den Realgesinnten doch stets in dem Geist, den sie spiegelt, dem Gott, den sie bezeugt! Ein Schuster kann mir göttlich werden, wenn seine gut und klar gesammelte Arbeitskraft mir die Herrlichkeit menschlicher Energie bezeugt, und ein Minister kann mir der traurigste Ausdruck eng philiströser, nur um sich selbst kreisender Geschäftigkeit sein. Ob das Licht des Geistes durchscheint, ob die

Transparenz, die symbolische Kraft nicht aufhört, das entscheidet. Nicht weil er ein Soldat ist, sondern ein leidenschaftlich Wollender, der einen „Strohhalm selber groß verfechten" kann, deshalb ist Fortinbras unser Mann! — Gewiß, der Glaube Kant-Goethescher Herkunft ist (im Gegensatz zur romantischen Konfession) bereit, das „praktische Leben" aufzunehmen und als würdiges Material des Geistes zu ehren — Bedingung, Voraussetzung, Sinn bleibt aber dabei, daß dies Leben eben Material eines irgendwie zielenden, Gestalt suchenden, Gott bezeugenden Geistes sei — daß es nicht entlassen werde, selbstherrlich zu wuchern, im Ziellosen, im Geistlosen, in der Philisterei! Dies aber ist tatsächlich das Wesen dessen, was sich in Neudeutschland als „praktische Lebensweisheit" auftut, und die „Ideologie" der Goethezeit verachtet. Jene öde Philisterei, die natürlich immer, und auch in der klassischen Zeit da war, hat im neuen Reich und unter Mißbrauch des Bismarkischen Namens die Unverschämtheit gefunden, hervorzutreten, und sich als eine quasi Weltanschauung aufzutun: die erste Philisterkirche, die Kirche der Praktischen. Praktiker, wie es nicht Fortinbras, sondern Rosenkranz und Güldenstern sind, die Geduldigen, die Feinen, die Geschickten — die der Teufel holt! — — „Praktisch", wie in Ibsens „Peer Gynt", das Trollenpack ist, das seine Weisheit „sei dir selbst genug" — für die Menschenlosung „sei du" einsetzt — diese Losung, die heilig ungenügsame Selbstüberwindung bedeutet. Praktisch — so hieß im Zeitalter Kants unser Geist, unser Gewissen, unsere Vernunft im Zustande der räumlichen Entfaltung, der zeitlichen Bewährung, der Realisierung. Praktisch — das heißt heute der Mensch, der von keinem geistigen Motiv bestimmt, von keiner religiösen Direktive gebunden, alles für sein Fortkommen, das heißt für das Behagen seiner Leiblichkeit, Wünschenswerte tut und alle Schritte

und Entscheidungen vermeidet, die Mächte (existierende, „vernünftige") verletzen und das „Fortkommen" erschweren könnten! Es gibt keinen traurigeren Gradmesser für den Abstieg deutscher Kultur im 19. Jahrhundert, als diesen schmachvollen Niedergang des Wortes „praktisch"!

Diese Überwältigung des Geistes durch die Materie aber, sie mußte vielleicht geschehen, weil die Hauptschar der Geister von der Betrachtung der Lebensmaterie durch die romantische Stimmung abgelenkt war, während der praktische Lebensstoff in diesem 19. Jahrhundert wuchs und wuchs. Man hat es „das Jahrhundert der Technik" genannt — geistesgeschichtlich gesehen ein tief negativer Ausdruck, ein ehrlicheres Gegenstück zum „Zeitalter Bismarcks". Die Tatsache aber trifft zu: Ganz ungeheure materielle Veränderungen haben im 19. Jahrhundert der passiven Sinnesart, der Verphilisterung Vorschub geleistet. — Nicht, weil das an sich in ihrer Natur gelegen hätte — (kein Stoff hat an sich eine geistige oder entgeistigende Tendenz!) —, sondern weil keine Geister bereit waren, all diesen Stoff zu bezwingen und weil deshalb der Stoff die Menschen bezwang. In der materiellen Welt geschah so viel, daß der bequeme Geist sich einreden konnte, daß man nun nichts mehr zu tun habe, als die Verschiebung der äußeren Welt beifällig zur Kenntnis zu nehmen. Von all diesen Dingen brauche ich hier ja nur andeutungsweise zu sprechen. Denn tatsächlich haben die technischen Umwälzungen nichts für den Geist, für die Relation von Mensch und Welt neues geschaffen, sie haben nur uralten Beziehungen zwischen Mensch und Mensch oder Mensch und Ding einen Grad von Sichtbarkeit gegeben, der ihre Problematik dringend der Erörterung nahelegte. Das aber erkennen Sie daran, daß mit den großen technischen Veränderungen nirgends eine Wertentscheidung von selbst gegeben ist, vielmehr jedes Phä-

nomen vollkommen entgegengesetzter Auswertung offenbleibt. Nehmen wir als deutlichsten Fall den ungeahnten Aufschwung unserer Verkehrstechnik: Dampfschiff, Eisenbahn, Telegraph, Telephon, Automobil, Luftschiff haben die menschlichen Beziehungen gewaltig viel deutlicher, sichtbarer gemacht. Aber nun kann mit derselben Berechtigung gefolgert werden, daß die Menschen unfrei geworden sind, weil sie sich von Millionen neuen Beziehungen abhängig gemacht haben, weil jeder Telephonbesitzer mächtig über jeden Angeschlossenen geworden ist; — diese Stimmung ist ebensogut abzuleiten, wie die, daß der Mensch jetzt erst wahrhaft frei, daß er der Herr der Welt ist, da er alles erreichen kann, weil jeder Angeschlossene Herr jedes anderen Telephonbesitzers ist! Dieser neue, intensivere Zustand verdeutlicht eben nur, was immer da war: die soziale Grundstruktur, daß der Mensch ebensosehr Knecht seiner Mitmenschen ist, wie Herr über sie. Und nicht wesensanders steht es nun mit dem Verhältnis geistiger Wertbildung zu der wirtschaftlichen Entwicklung, die mit jenem Aufschwung der Technik eng zusammenhängt. Die große wirtschaftliche Verschiebung des 19. Jahrhunderts: Das Hinschwinden des bürgerlichen Kleinstandes, des Handwerkers, und das Heranwachsen der proletarischen Menge unter dem Druck des immer mehr erstarkenden Kapitals, das bald nicht mehr für Haus, Stadt, Nationalbedarf, sondern für den Weltverkehr arbeitet — auch diese Umformung der menschlichen Gesellschaft ist nur eine äußere Verschiebung, auffällig genug, um unserem Geist neue Stellungnahme zu uralten Problemen abzufordern. Die Entstehung des Proletariers, diese Wandlung des alten, zünftlerisch gebundenen und gesicherten Handwerkers zum gefährlich „freien“ Arbeiter kann ebensogut als Befreiung wie als Versklavung der Menschen interpretiert werden.

Wie aber nun auch der Wille geistiger Gestaltung (der der

große Verwerter und wahrlich nicht das Produkt der technischen Verschiebungen ist!) diese neue Materie ergreifen mochte, ein gewaltiger Bewegungsanlaß war gegeben für jede Gesinnung, die sich überhaupt mit den Dingen dieser Welt auseinandersetzen wollte und nicht in asketischer oder ästhetischer Ferne über der Erde weilte. War hier eine neue Form für die Befreiung und Entfaltung menschlicher Individuen, so galt es, sie zu pflegen, sie von ihren, jedenfalls zweifellosen Schlacken zu reinigen, — war hier eine neue Hörigkeit, so galt es, sie zu brechen, Mittel zu ihrer Auflösung zu finden. Ja, auch wer vom entgegengesetzten, vom aristokratisch-autoritativen Standpunkt (aber doch in realistischer Gesinnung) den Dingen nahe trat, mußte denken, diese neue Bindung zu ordnen, zu befestigen, oder die neue Freiheit einzudämmen. Wie man sie ansah, diese rapide Anhäufung rechtlich entbundener, wirtschaftlich erdrückter Massen in den großen Fabrikstädten: ein großes Bewegungsmotiv war geschaffen. Eine Anregung, die die Geister zu neuen Formulierungen ihres Weltbildes zwingen, sie vor dem faulen Frieden, dem öden Behagen bewahren mußte, in dem sie die Lösung der nationalen Probleme am Ende des zweiten Jahrhundertdrittels zurückzulassen drohte. Tatsächlich ist die im engeren Sinne soziale Frage seit zwei Menschenaltern ja ein mächtiges Agens in unserem geistigen Leben, eine unschätzbare Unruhe im schlaffen Werk der Philisterei. Sehr viel von den neuen großen Gestaltungsversuchen, den kühnen Entscheidungen des Geistes, die wir noch werden zu betrachten haben, sind aus dem Ungestüm hervorgewachsen, mit dem diese neuen Zustände die Frage nach dem Recht der Einzelpersönlichkeit und der Pflicht der Gesamtheit stellen. Die Frage der Einfügung, die soziale Frage, muß (da der isolierte Mensch eine leere Fiktion ist, da all seine Wirklichkeit von je nur in der Abgrenzung mit den anderen

besteht!) zugleich die Frage des Menschseins überhaupt, die letzte aller Wertfragen mitstellen! Die tiefsinnigsten neuen Romantiker — die kühnsten neuen Realisten sind im Ringen mit dem sozialen Problem am Jahrhundertende erwachsen. Aber das besondere Verhängnis des 19. Jahrhunderts wurde es, daß die wirksamste aller Stellungnahmen zum sozialen Problem, jene Formulierung, die die Nächstbeteiligten, die Proletarier, die Massen vor allen ergriff, daß die viel weniger eine geistige Bewegung, als der Ausbruch einer neuen, gewaltigen Philisterei war. Die soziale Bewegung konstituierte die zweite große Philisterkirche des 19. Jahrhunderts, die Kirche der Marxisten. Von Marx ist noch einmal zu sagen, was schon von Hegel und Bismarck galt: wenn schon die, die ihm nachfolgen, mit einiger Notwendigkeit zu Philistern werden — er selber war keiner. Die agitatorische Leidenschaft, mit der er eine riesige Bewegung entfesselte, die geistige Energie, mit der er ein ganzes Weltbild als Unterbau seines Willens zurechtbog — all das zeigt den außerordentlichen Mann, dessen schöpferische Kraft Teil hat am höchsten, am kosmischen Gefühl. Aber die sekundäre Erklärung, die er seinem elementaren Willen unterlegte, ward nun verhängnisvollerweise an jenem Punkte verankert, wo in der Lehre seines Meisters Hegel der Größenwahn des Verstandes in sein Gegenteil umspringt: die Vernunft alles Seienden ist auch Marxens Grunddogma. Hat aber alles, was ist, letzte entscheidende Geltung, so hat mein Geist gar kein umgestaltendes Recht mehr — aus dem krassen Rationalismus springt so (deutlicher noch als bei den politischen Hegelianern) der Materialismus, das eigentliche Philisterkredo heraus. Die in sich vernünftigen Dinge bauen in ihrem methodischen Ablauf die Welt: Die materiellen Bedingungen schaffen neue Techniken, die Techniken Wirtschaftsformen, die Wirtschafts-

formen soziale Klassen, die soziale Situation schafft persönliche Meinungen, Ideen, Wollungen als letztes, unfreistes Produkt. Ohne irgendeine Einflußmöglichkeit für des Menschen Geist und Willen rollt die Kette der Entwicklung mechanisch vom Feudalismus hinüber in den Kapitalismus und weiter. Hatte der konservative, der Besitzphilister nur aus der Hegelschen Sanktion jedes Seinstadiums sein Gift gesogen, so wurde hier nun noch aus der Materialisierung der Hegelschen Dialektik, die in lückenloser Notwendigkeit alle Seinstadien auseinander folgen läßt, eine kaum minder giftige, revolutionäre Entwicklungsphilisterei gezeugt. Wie aus diesem mechanischen Ablauf schließlich doch der von Marx gewollte Wandel der bestehenden Dinge deduziert wird: das Ende des Kapitalismus und der kommunistische Staat — das ist eine Leistung erfinderischer Dialektik, die der höchst freien, wählenden, zwingenden genialen Leidenschaft in diesem Karl Marx höchste Ehre macht. Aber dies war nun der Fallstrick für alle, die ihm nachfolgten. Daß der dialektische Ausgang falsch ist (die Expropriation der Expropriateure durch dauernde Akkumulation des Kapitals will durchaus nicht kommen!), das wäre das wenigste. Aber daß dieser scheinwissenschaftliche Schluß ohne menschlichen Geist, ohne Meinen und Wollen auskam — das war es, wodurch die Marxsche Konstruktion vielleicht (nach Art einer Zauberformel) ein gut Teil ihres mächtigen Erfolges hatte (alle Pfaffen wissen, wieviel leichter man zum wundertätigen Gott draußen, als zum schaffenden Gott in uns bekehrt!) — aber das war es auch, wodurch der kulturelle Wert des Marxismus ein so minimaler wurde. Mochte in den dumpfsten, untersten Massen die Bewegung, die der Marxismus in stagnierendes Elend brachte, ein Gut sein; — überall, wo diese Lehre bewußter, anspruchsvoller, prinzipieller begriffen wurde, da wirkte sie — nach

der man alles erwarten, aber nichts erstreben kann, nach der der Geist ein klägliches Appendix der Materie und alles Wollen ein kindliches Spiel ist! — höchst kulturwidrig, entgeistend, verphilisternd. Die höchsten, die schöpferischen Kräfte des Menschen: Glaube, Liebe und Hoffnung, die wirklich Berge versetzen, die menschliche Dinge verwandeln, Welten umbilden können, sie waren in dieser „wissenschaftlichen" Religion (denn eine ganz umschließende Religion wurde dieser Marxismus seinen Anhängern!) pensioniert; man mußte nur zusehen — man gab das unerhörte Schauspiel eines passiven Revolutionärs. Gegen die faulen Rentner, die Philister des Besitzes, die Zufriedenen der zufälligen Macht war ja Marxens Tendenz gegangen — aber nun entbot er nicht den wagenden Geist freiwollender, arbeitswilliger Menschen gegen sie! Er schuf ein Geschlecht utopistischer Rentner, die im Namen der Wissenschaft abwarteten, daß das auf der Bank der Notwendigkeit deponierte Kapital ihrer Tugend ihnen die Zinsen des „Zukunftsstaates" bringen würde. Statt Begeisterung ward Hochmut, statt Geist Geduld, statt Tatendrang Passivität gelehrt. Denn alles, was der neuere Sozialismus getan hat, hat er gegen Marxens Hauptlehre vom notwendigen Ablauf getan. Daß so die größte politische Partei des deutschen Volkes, die Sozialdemokratie, bei jedem Schritt, den sie vorwärts machen will, einen Verzweiflungskampf mit ihrem Dogma führen und ihre Kraft ins Leere puffen muß, das ist noch die geringste der üblen Folgen des Marxismus. Aber daß solche Organisation, die über viele Millionen Menschen seelische Macht besitzt, nur ganz unten und ganz indirekt geistweckend wirkt, während ihre prinzipielle, ihre bewußte Wirkung geistverachtende, stoffgläubige und im Kern passive Philister schafft, das ist ein wahres Übel. Daß die große Erschütterung des sozialen Problems bei so vielen Menschen heute keinen

göttlich freien Aufschwung schöpferischen Liebesgeistes weckt, sondern die seltsam hochmütige Haltung eines gegen allen vorhandenen Lebensstoff zynischen und doch nur den mechanischen Stoffumlauf verehrenden Revolutionsphilisters, — das ist die Schuld des hegelischen Marxismus.

Eine Lehre, die in ihrem Ausgang nicht mit der schöpferischen Kraft des individuellen Geistes rechnet, wird ihm in ihrem Ziel natürlich keine Rechnung tragen, und die staatlich autoritative Art, in dem sich der Kopf des marxistischen Sozialdemokraten den Sozialisierungsprozeß denkt, ist eine einfache Konsequenz aus der Grundstimmung der Lehre. Der religiöse Sinn des reinen Romantikers, dem in Gott alle Menschen gleich und alle Individualitäten gelöscht sind, wird zwar auch die Lösung der sozialen Frage in einer völligen Einordnung des Einzelnen in die Gesamtheit sehen; aber als Bindemittel wird ihm lediglich der Geist gelten, der aus den Individuen herauswirkend das Ganze bindet. Für den Realisten, dem das sich auswirkende Individuum ein notwendiges Stück des göttlichen Ganzen ist, wird es gerade das eigentliche Sozialproblem: die Form zu ersinnen, in der sich Recht und Gewalt der Persönlichkeit mit Recht und Gewalt jeder anderen Persönlichkeit zum Ausdruck einer größeren Einheit fügen. Aber die sinnlich-irdische Persönlichkeit keineswegs aufgeben, und doch ihre völlige soziale Einordnung von dem Druck äußerer Gewalt erwarten, so weder das geistige Eigenrecht des Selbst erkennen, noch den Kräften der Selbstüberwindung im Geiste etwas vertrauen — das heißt, den Philister ganz in seiner stumpfen Gewohnheit lassen, das entspricht seinem bequemsten Instinkt: faul jeder „vernünftigen" Wirklichkeit nachzugeben und zu vergessen, daß es der Geist ist, der sich die Körper baut — für den Geist. Der Marxismus rüttelt die faulen Söhne der Gewohnheit nicht auf zum

Begreifen der eigentlich menschlichen Größe: der Möglichkeit, den Willen frei und umgestaltend einzusetzen. Dies ist ja das eigentliche Wunder der Welt, das begriffen zu haben allein vor Philistertum feit: daß in dem Ablauf der Kausalität doch auf unseren Willen gerechnet ist, daß in ihm also ein Stück der großen Grundkraft domiziliert, und daß es also — wäre er selbst metaphysisch unfrei, dieser Wille — (nach dem klugen Wort Gustav Landauers) nichts Dümmeres geben kann, als nicht wollen zu wollen, bloß weil wir wollen müssen! — Der asketische Christ oder Buddhist, der sich seines Willens prinzipiell begibt, begeht damit in Wahrheit ja auch eine großartig aktive Entscheidung, die ihm Rang und Würde unter den Geistern sichert. Wer aber in dieser Sinnenwelt weiter sein und genießen und dabei sich des Wollens begeben will, der begeht die größte, die (nach Fichte) einzige Sünde wider den Geist, die Sünde der Trägheit. Der im Herzen träge, das ist der Philister. Und im Sinne dieser behaglichen Verantwortungslosigkeit ward im 19. Jahrhundert nun noch eine dritte Philisterkirche errichtet — auf naturwissenschaftlicher Basis.

Die wahrhaft großen Ereignisse innerhalb der Naturforschung sind ja weder an der erwähnten technisch-wirtschaftlichen Umwälzung, noch an der geschilderten Art der marxischen Interpretation unbeteiligt. Wenn die neue Physik und Chemie die Werkzeuge der wirtschaftlichen Umgestaltung ins Leben rief, so nährte die neue Biologie die Stimmung, in der man die neue Wirtschaftsform und ihre sozialen Konsequenzen fatalistisch betrachtete. Schon im Anschluß an die großen Neubeobachtungen auf physikalischem Felde (an die Lehre von der Erhaltung der Kraft vor allem) hatten die bekannten „Kraft- und Stoff"-Philosophen ihre Kreise gezogen — mit ihrer Lehre von der Abstammung des Geistes aus der Materie eines der anspruchsvollsten Wunderdogmen ver-

kündend. Aber dies Quietiv der Glaubenskraft wirkte schließlich nicht weiter, als schon im vorigen Jahrhundert und früher platte „Aufklärungs“—Philosophien gewirkt hatten: die für die Kirche zu klug und für die Religion zu dumm waren — die Halbgebildeten — fanden sich ein. Eine Macht vom Range der Hegelei und des Marxismus ward die naturwissenschaftliche Philisterkirche erst an der Hand der neuen Biologie, als Darwinismus. Und doch war diese neue Lehre von der einheitlichen Herkunft alles Lebendigen, von der Entstehung der Arten aus der uralten Kette der Vererbung und den immer neuen Nöten der Anpassung, doch war diese so verblüffend neuwirkende Anschauung an sich philosophisch indifferent, war wiederum nur (an neuem Material, in gewaltig verdichteten, verdeutlichten Formen aufgezeigtes) uraltes, von je zur geistigen Entscheidung gestelltes Schicksal. Sobald freie Geister diesen Stoff ergriffen, zeigte sich, daß hier für entgegengesetzteste Willen Deutungsmöglichkeit war: Dies Eingefügtsein des Menschen in die große, in neuer Festigkeit offenbare Kette des Lebens, dieses Erfülltsein unseres Ich mit voraufgegangenen und umgebendem Leben — es konnte Motiv der tiefsten Demütigung des Persönlichkeitsgefühls, völliger Auflösung des Ich werden, das nun nichts mehr wahrhaft sein Eigen fand, und dann zog der wahrhaft zum Ganzen strebende Geist die christlich-religiöse Konsequenz und verschwand in Gott. Aber eben diese Einsicht konnte Quelle neuer Kraft, seligsten Selbstgefühls werden, wenn das Ich sich als letzte Fassung uralter Kräfte, Brennpunkt umkreisender Welten, wahren Eigener alles jetzt und je Geschehenen fand — dann fühlte es (mit dieser neuen Lehre) die Angeln der Schöpfung deutlicher als je in der eignen Brust und zog Gott mit tiefstem Atemzuge in sich ein. Diese zwei entgegengesetzten Reaktionen auf die neue Natureinsicht sind es, die ich Ihnen in den zwei noch folgenden

Betrachtungen vorlegen werde. — Hier aber ist zunächst der trüberen Konsequenz zu gedenken, die der Theorie des großen und in seiner (unproduktiven) Frömmigkeit sehr bescheidenen Gelehrten Darwin von Jüngern gegeben wurde, die ohne die Gabe innerer Weltanschauung, aber auch ohne die Bescheidenheit einfachen Dienens waren, und die nun, statt den Stoff irgendwie zu bewältigen, ihr Überwältigtsein vom Stoff als neuen Glauben ausgaben! Vor allem war es Ernst Häckel, der es unternahm, die „Welträtsel" darwinistisch zu lösen, und damit (als Privatmann wie als Spezialwissenschaftler eine prächtige Erscheinung!) eine kulturelle Kalamität wurde. Daß eine beliebige Verlängerung unserer historischen Anschauung (und das ist der Darwinismus im größten Stil!) uns nie über die beiden einzigen Welträtsel aufklären kann: welche Kraft schaut (als Ich) an, und welche Kraft erfüllt die von uns (als Historie) angeschauten Dinge? — daß man auch mit dem längsten Fernrohr nicht aus seiner Anschauungsform, aus Raum und Zeit, heraussieht — daß alle Erfahrungen in dieser Erfahrungswelt uns doch nichts über ihren Sinn, ihr eben außer der Erfahrung liegendes Wesen sagen können — das alles hatten die Gebildeten hundert Jahre nach Kant wieder so gründlich vergessen, daß Häckel ihnen eine an kühnen Hypothesen reiche Geschichte der Lebensformen als eine Erklärung der Welt- und Lebensrätsel anbieten durfte. In seinem „Welträtsel"-Buch führt Häckel dann glücklich vom Menschen über Tier—Pflanze—Kristall—Kohlenstoff und Weltmasse auf den Äther zurück, um die Frage, wie der Äther denn zu seinen, den ganzen Aufstieg fundierenden Entwicklungskräften käme, präzise zu beantworten: „Ich nehme eine eigentümliche Struktur des Äthers an . . ., die man vorläufig als ätherische oder dynamische Struktur bezeichnen kann." — Ist es nun eine Lösung der Welträtsel, wenn ich für

Gott „ätherische Struktur" sage? Kaum. — Der Punkt unseres Nichtverstehens ist hier so deutlich gezeichnet wie in irgendeinem Kirchenglauben: die Bedingung seines Sehens kann man nicht sehen. Aber eine Terminologie ist gewählt, die den Punkt unseres Nichtwissens möglichst zurückschieben und verschleiern soll. Auch hier braucht man zuletzt den Glauben, aber man bringt ihn um seinen Wert, um die beflügelnde, befreiende, uns mit einziger Sicherheit rüstende Kraft des inneren Entschlusses, wenn man ihn als ein Wissen, als etwas notwendig zu Akzeptierendes hinstellt. So gewinnt der Häckelsche Materialismus — den man als Aufrüttlung aus Sklavenbanden pfäffischer Gläubigkeit gern einigen Kulturwert zugestehen möchte — doch zugleich selbst wieder den Charakter eines Pfaffentums, das die Menschen mit Autoritätsansprüchen um ihr höchstes Recht: den schöpferisch freien Glaubensakt betrügt. Der stumpfe Kirchengänger jeder Art ist ein Philister — daß die der alten Kirche entlaufenen Köpfe nun sogleich wieder für eine neue Philisterkirche eingefangen werden, das ist der Schaden des „Monismus".

Denn auf dieses Schlagwort ist die dritte Philisterkirche des 19. Jahrhunderts getauft worden. Es ist ein großes Wort, das die bloß materialistische Gesinnung, das sich Begnügen im Stoff-Mechanismus hier mißbraucht. Denn monistisch ist im weiteren Sinne jedes starke Geistesstreben. Der Trieb, der Vielfalt der Erscheinungen einen einheitlichen Sinn unterzulegen, ist das elementarste Zeichen jedes produktiven Geistes, mag er Künstler, Denker oder Prophet sein — nur der passive, der geistig tote Mensch bleibt zufrieden in der Unvereinbarkeit der Materie stehen. Wo ein wirklich gefühlter, nicht bloß im Sprachsymbol steckender Dualismus den Gott, die beseelende, geistige, edle Kraft als ein anderes aus der Welt heraussetzt — da besteht allerdings jene tiefe Ge-

fahr für die Entseelung, Entgeistigung, Entadlung der Welt, die Ludwig Feuerbachs geniale Religionsphilosophie unvergleichlich stark aufgezeigt hat. Nur hat Feuerbach vielleicht nicht hell genug gesehen, daß hinter dem dualistischen Sprachgebrauch der wahrhaft, der schöpferisch Frommen ein durchaus monistisches Erlebnis liegen kann. In diesem Sinne ist auch Novalis ein „Monist“ und jeder, der mit ungebrochenem Glauben die Erscheinungen dieser Welt in ihren göttlichen Ursprung zurückfließen läßt. Im engeren Sinne freilich muß das Wort „Monismus“ der Goetheschen Anschauung zukommen, die jene Einheit von Ding und Ding an sich, Welt und Gott, Leben und Wert nicht als eine rein geistige, erst aus der erfahrbaren Welt herauszuentwickelnde, sondern als eine in jedem Moment der Erscheinung wirklich vollzogene empfindet, die Gott, „wie und wo er sich offenbare“, zu erblicken vermag. Aber auch dieser Goethesche Monismus, der ganz und gar von den künstlerischen Kräften lebt, die uns der sinnvollen Einheit oberhalb des Wissensmöglichen versichern, er hat nichts zu tun mit jener Wissenschaftskirche, deren Wesen ihr derzeitiger Oberpriester so definiert:

> „Der Monismus des 20. Jahrhunderts ist, mit einem Wort gesagt, die wissenschaftliche Weltanschauung. Er ist die theoretische wie praktische Betätigung der Überzeugung, daß von allen Schätzen der Kultur, welche der strebende Menschengeist gesammelt hat, die Wissenschaft nach dem Worte Goethes tatsächlich ‚des Menschen allerhöchste Kraft‘ darstellt. Insbesondere haben für das Verständnis und die Gestaltung des Lebens Religion ebenso wie Kunst als Führer durchaus versagt. Von allen Leistungen des menschlichen Geistes bleibt daher nur die Wissenschaft als diejenige übrig, welche die höchste Klarheit und damit auch die höchste Macht des Menschen in bezug auf

die ihn umgebende Natur und in bezug auf seine eigene Natur gewährleistet."

Dieser (wiederum als Person wie als Fachforscher höchst verehrungswürdige) Wilhelm Ostwald definiert an anderer Stelle wiederum als den Zweck der Wissenschaft: Erwerb der Fähigkeit, „die Zukunft vorauszusagen" und somit für die menschliche Wirtschaft Nützliches zu leisten. So nimmt er dem Wort „Wissenschaft" den letzten Schimmer, der uns hindern könnte zu verkennen, daß in dieser Gemeinde der platte Philister herrscht, dem die bequeme Ordnung seiner leiblichen Angelegenheiten höchstes Gut, und alles lästig ist, was (wie Religion und Kunst und Philosophie) durch Hinweis auf weitere Zusammenhänge die glatte Abwicklung der Tagesgeschäfte erschwert. Faust erreicht nach Ostwalds bündiger Versicherung das Ziel seines Lebens als „Wasserbauingenieur"! — jener immer strebend bemühte Faust, den der Goethe vollendete, der achtzigjährig sprach: „Da ich mich jeden Tag neu entwickle, so vergesse ich, was ich geschrieben habe." Der Sinn für das stellvertretende, symbolische Wesen all unseres Handelns, und damit freilich jeder Sinn für Kunst und Religion fehlt diesen Menschen. Hier hat man auf alle geistentzündenden Kräfte, die in einer der bestehenden Glaubens-Kirchen unter dem erstarrten Dogma noch glimmen mögen, Verzicht getan — aber den starren, tötenden Apparat, das Kirchenwesen hat man behalten! Man dogmatisiert, — und wer z. B. an die wissenschaftlich erwiesene Heiligkeit der Zwangsimpfung nicht glaubt, wird feierlich exkommuniziert. Dieser Wissenschafts-, besser Philisterklerus scheut auch unsere letzten Mysterien nicht. Nichts charakterisiert ihn besser als der Gesetzentwurf über die „Euthanasie", den er jüngst anregte: Der Staat soll das Sterben reglementieren; mit Eingaben, Gutachten und Amtsentscheidungen soll der unheilbar Kranke ein Recht

auf das Sich-töten-lassen erhalten. Dabei ist zunächst Voraussetzung, daß die Wissenschaft unfehlbar ist, daß der Arzt auf jeden Fall weiß, ob ein Mensch auch nie wieder gesund werden kann; Voraussetzung ist ferner, daß jeder vernünftige (todkranke!) Mensch willens sei, wochenlang staatliche Verhandlungen über seinen Tod durchzumachen (der zu köpfende Raubmörder hat's nicht schlimmer!); Voraussetzung ist schließlich, daß ich überhaupt ein Recht aus Gründen erhalten kann, einen Menschen vom Leben zum Tode zu bringen. Der Tod war doch immerhin bisher die Schranke, vor der auch der wagemutigste Philister halt gemacht hat; er ist ja nur das große Wort für den endgültigen Anfang unseres Nichtwissens. Über diese Schwelle hinüber, an der unser Verstand halt macht, reichen wohl Kräfte des Glaubens, des Gefühls, der Leidenschaft; aus Vernunftgründen das völlig Unbekannte herbeizurufen, ist wahnsinnige Überhebung. (So scheint mir denn auch ein Mord aus Leidenschaft sittlich diskutabler als jede Hinrichtung!) Die Menschen, die in einer Aufwallung der Liebe einem entsetzlich Leidenden den Tod geben, sind gewiß zu ehren, ihre Tat ist als ein frommes Wagnis zu rühmen. Als gesetzlich wäre ihr Tun widrig, gefährlich und ruchlos; denn der Verstand darf nicht über diese Verstandeswelt hinaus handeln, ohne zu freveln. Wer ans Unbekannte rührt, muß das Opfer der Sicherheit bringen; Abenteuer, Wagnis muß in seinem Tun sein. Einen mutigen Bruch mit der vernünftigen Regel (wie sie alles Leben hegen muß!) — eine tragische Schuld, muß er auf sich nehmen. Aber so ohne Organ zu sein für das Tragische: für die Menschenpflicht, über das Wißbare, wider das Vernünftige nach unserem tieferen Trieb zu handeln — so ganz im Wißbaren beschränkt zu sein und so alles Leben in die Vernunftsphäre hinein zu vergewaltigen, das eben ist das Wesen dieser Monisten, ihre dumpfverständige

Geistlosigkeit. Deshalb schien mir dieser Einzelzug hier so gründlich zu erwähnen, weil er mit einziger Prägnanz dartut, mit wie lahmem Gefühl sie dem Leben wie dem Tod gegenübersteht, diese Philisterkirche. In ihrer Argumentation, wie in ihrer Reglementierungswut dem Staatshegelianer und dem Marxisten zu tiefst verwandt!

Dies sind die drei Hauptkirchen des modernen Philistertums. Aus dem Munde des wahrhaft lebendigen, des gestaltenden Menschen, aus Zaratustras Munde hat Nietzsche gesprochen „trachte ich denn nach Glück? ich trachte nach meinem Werke!“ und hat diesen Satz einmal durch ein Wort ergänzt (dessen zweite Hälfte übrigens eine seiner genial abkürzenden Ungerechtigkeiten enthält): „Der Mensch strebt nicht nach Glück — der Engländer tut so etwas“ — — Der gemeine Mensch, der nur nach Glück strebend, kein Werk, keine Schöpfung, keine geistige Einung über sich selbst ersehnt, er hat zu jeder Zeit in großen Massen gelebt. Aber es bleibt das Kriterium des 19. Jahrhunderts, daß sich hier der Philister mit dem Schein einer geistigen Macht bekleiden konnte, weil er im Zeichen von Hegel, Marx und Darwin zu drei großen Philisterkirchen organisiert wurde. Wie schon seine erste Herkunft von der Hegelschen Philosophie, der degenerierten Tochter Kants, beweist, hat der Philister diese Macht errafft in erster Linie durch seelenlose Aneignung des von unserer klassischen Kultur, von unseren großen Realisten gebotenen Bildungsstoffes und dies ist der von Nietzsche endgültig so getaufte „Bildungsphilister“. Es ist aber auch nicht zu übersehen, daß der Stoff des romantischen Geistes sich desselben Mißbrauchs, der gleichen Entseelung fähig gezeigt hat: Daß die Mysterien des Bluts einer gleichen „wissenschaftlichen“ Versimplung fähig sind wie Kant-Goetheschen Ideen, das beweisen uns die bequem gläubigen Sekten der ersten Philisterkirche: die Legitimisten, Chauvinisten, Anti-

semiten, Zionisten und alle Spielarten frivoler Rassendogmatik tagtäglich. Und daß der Abstieg der weltüberwindenden Romantik über den Weltschmerz bei Byron, Heine und Wagner zur sinnlich nihilistischen Pose einen ebenso reinen Philister züchten kann wie die Korruption der realistischen Idee, das beweist das große Gegenspiel des Bildungsphilisters, der ästhetische Snob. Der opfert alle Realität mit der gleichen feierlichen Pose den Launen seiner sensiblen Nerven auf, wie der wahre Romantiker sie Gott opfert; und dies blasierte Spiel mit der Wirklichkeit ist keine rundere Karikatur des Novalis, als des Bildungsphilisters kritiklos-kraftloses Ertrinken in der Wirklichkeit eine Karikatur Goethes ist. Geeint sind sie in dem, was den Philister macht: im Mangel an Kraft und Willen zu einer persönlichen Formung der Welt.

In dem Maße, wie aus dem klassischen Menschen der Bildungsphilister und aus dem romantischen der Snob ward, sank das Niveau des deutschen Geistes im 19. Jahrhundert. — Man hat in diesen Säkularzeiten so viel vom Geiste der Befreiungskriege gesprochen — dies aber bleibt über alle Festrednerei hinaus wahr: damals war eine große Zeit, weil Taten, große aufopfernde Taten nicht aus plattverständigen Erwägungen, sondern aus dem Geist hervorgingen, weil nicht nur der Person, sondern noch viel mehr der Sache nach, Fichte und Schleiermacher an der Quelle dieser Bewegung standen. Und von solch kühnem geistigen Gestaltungswillen war noch genug bei den sieben Göttingern und im zu Unrecht verhöhnten Professorenparlament von 1848. Und ohne solches Geistesverdienst gelangen auch die Kämpfe um die deutsche Reichsgründung nicht. — Oder war Bismarck ein legitimistischer Philister, der alle bestehenden, vernünftigen Einrichtungen respektierte und allenfalls in freundlicher Passivität dem selbständigen Fortschritt, der notwendigen Entwicklung entgegenharrte? War Treitschke,

der große Agitator der deutschen Einheit, nicht in der wahrhaft hohen Schule des deutschen Idealismus, im Vollgefühl der freien, verantwortlichen, menschlichen Schaffenspflicht erwachsen?

Nach 1870 aber erstickten die letzten Reste dieser massenbewegenden Geistigkeit in dem materiellen Interesse der üppig gewordenen Philister. Damals fing „Idealismus" an ein Schimpfwort zu werden, die Ideen der großen romantischen oder realistischen Geister wurden zu Fetzen gerissen, mit denen man sich kunterbunt, je nach der Gelegenheit, „schmückte", und in mannigfachen Kombinationen kreuzten, verbanden und stärkten sich die geschilderten drei Kirchen des Philistertums zu immer weiterer Herrschgewalt.

Was aber wurde unter der Herrschaft dieses Geschlechts, das nur die praktische, Zukünftiges kalkulierende Wissenschaft wollte, sintemal ja Religion und Kunst für alle vernünftigen Zwecke versagen! — was wurde damals aus der Kunst? Welche Entstellung der politische, religiöse, philosophische Geist annahm in der philistrischen Atmosphäre, das haben wir schon gesehen. Wie aber geschah dem künstlerischen? Mußte er nicht sterben in dieser Luft? Er starb fast! Es ist der deutschen Kunst nie elender gegangen als in diesem halben Menschenalter von 1870—1885. Was macht denn zum Beispiel ein Dichter, wenn er ein Philister ist und für Philister schreibt? Denn das eigentliche Dichten ist doch durchaus unpraktisch, es verursacht nur Aufregung, Erschütterung, Fortgerissenheit vom Ich — und andere Unzweckmäßigkeiten mehr. Der Philister will auch die Kunst zweckmäßig; gewiß, er kann sie gebrauchen, aber nicht als Schlüssel zum All (das kennt er ja ohnedies genau!), er braucht die Kunst, um sich das Leben behaglich zu machen. So weit sie diesem Zweck aber nicht dient, soll sie praktisch nützen — das heißt, die Poesie wird in die Schriftstellerei eingeordnet. Das ist die Form, die die deutsche

Dichtkunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts anzunehmen beginnt. Auf diese Art und Weise beginnt die Schriftstellerei schon im „jungen Deutschland“ sich an die Stelle der eigentlichen Poesie zu setzen; sie diskutiert Tagesfragen, um sich nützlich zu machen. Auf der anderen Seite aber wird die Kunst (mit der Aufgabe, das Leben behaglich zu machen!) zur Spielerei. Diesen Dichter, dem Kunst nicht die wirklichste aller Angelegenheiten, die Klärung aller realsten Erfahrung ist, sondern ein Ausbiegen ins Unwirkliche, ein vergnüglich bequemes, irreales Spiel mit kleinen Oberflächenteilchen der Sinnlichkeit, — diesen Mann nach dem Herzen der Philister, ihn hat keiner besser geschildert als unser Wilhelm Busch — der es wissen mußte, weil er im letzten Grund selbst ein ziemlich andachtsloser Philister war und nur im Gehirn die überphilistrische Gabe bösester Selbstverspottung hegte:

Wie wohl ist dem, der dann und wann
Sich etwas Schönes dichten kann!
Der Mensch, durchtrieben und gescheit,
Bemerkte schon seit alter Zeit,
Daß ihm hienieden allerlei
Verdrießlich und zuwider sei.
— — — — — — — — — —
Im Durchschnitt ist man kummervoll
Und weiß nicht, was man machen soll. —
— — — — — — — — — —
Nicht so der Dichter. Kaum mißfällt
Ihm diese altgebackne Welt,
So knetet er aus weicher Kleie
Für sich privatim eine neue,
Und zieht als freier Musensohn
In die Poetendimension. —
— — — — — — — — — —

Hier ist es luftig, duftig schön,
Hier hat er nichts mehr auszustehn,
Hier aus dem mütterlichen Busen
Der ewig wohlgenährten Musen
Rinnt ihm der Stoff beständig neu
In seine saubre Molkerei.
Gleichwie die brave Bauernmutter
Tagtäglich macht sich frische Butter — —
— — — — — — — — — —

So auch der Dichter. — Stillbeglückt
Hat er sich was zurechtgedrückt
Und fühlt sich nun in jeder Richtung
Befriedigt durch die eigne Dichtung.
— — — — — — — — — —

Wie schön, wenn dann, was er erdacht,
Empfunden und zurechtgemacht,
Wenn seines Geistes Kunstprodukt
Im Morgenblättchen abgedruckt,
Vom treuen Kolporteur geleitet,
Sich durch die ganze Stadt verbreitet.
— — — — — — — — — —

Unübertrefflich ist hier der Unterhaltungsdichter abkonterfeit, bei dem der Philister vom „Ernst des Lebens" (den zweckmäßigen Berechnungen der Zukunft!) ausruht. Formal betrachtet muß er natürlich ein Epigone sein, denn da ihn keine Leidenschaft treibt, den Lebensstoff selber zu formen, eine eigene, sinnvolle Welt aufzubauen, so muß er für sein Unwirklichkeitsspiel die ehemals ernst gemeinten Formen früherer großer Künstler benutzen. Diese Epigonenkunst ist es, bei der die Philister sich vom Ernst des Lebens erholen — das heißt von jenen zwei Dingen, die allen geistigen

Menschen gewiß negativ ernsthaft, weil notwendig, aber in der positiven Stufe der Daseinswerte die mindest ernsten sind: Geld einnehmen und Geld ausgeben. Alles andere ist dem Philister das gefällige Außenwerk, kommt als „Schmuck des Daseins" hinzu.

Für diese zerstreuende Epigonenpoesie hielt in langen Jahrzehnten auch die klassische Kunst (Schiller vor allem!) weidlich her. Am nächsten lag aber hier doch der Mißbrauch der Romantik. Die Romantiker fanden für ihre Leiden auf dieser Welt, für ihre Sehnsucht aus dieser Welt Ausdruck im Kult ferner Länder, fremder Zeiten und Völker. Die Flucht ins Historische aber, die jene um all zu scharfer Wirklichkeitserfahrung willen ergriffen, war jenen Nachspielern zur Vermeidung jeder Wirklichkeitserfahrung eben recht. Und so wucherte der „historische" Roman, das „historische" Drama schließlich sogar, als Lied fahrender Scholaren, eine historisierte Lyrik! — historisch immer im Hauptsinne von: es ist nicht wirklich, es geht uns nicht an, es ist bloß Spaß! Ein von Haus aus echtes, aber flaches Temperament, wie der liebenswürdige Victor Scheffel es besaß, machte den Übergang vom letzten Rest eigentlicher romantischer Dichtung zum bloßen Unterhaltungsspiel, zur bourgoisen Kunstindustrie. Die eigentlich geistigen Bedürfnisse Scheffels waren so schwach, daß sie den Philister nicht mehr störten; was von echter Empfindung noch war, ließ sich übersehen. Und nun konnten sich die Dichter anschließen, die als fahrende Scholare durch die Goldschnittbändchen klimperten, und um jede Raubritterburg ein Versgedicht (à M. 3,50) reimten. Die Poesie der reinen Spielerei.

Und daneben die schwach verkleidete Journalistik, die in Romankapiteln und Theaterakten die letzten sozialen Tagesfragen diskutierte. Das war (von kaum gekannten, einsamen Künstlern muß man absehen) der Zustand der geltenden deutschen Literatur um 1880.

Und der Zuschnitt der Malerei und der Baukunst war nicht anders in jener Ära, da das Philistertum seine größte Macht hatte.

Es ist aber auch die Zeit, wo (nach dem Vorausgang Heines) von Friedrich Nietzsche die ersten großen Pamphlete gegen die Philister geschrieben wurden, und wo die wilde Feindschaft wider diese Fremdenherrschaft in Geistesland den großen Realisten lange zu romantischen Bundesgenossen in die Irre führte. Bald danach brach jener allgemeine europäische Aufstand aus, der in den Künsten auf das Schlagwort „Naturalismus" getauft worden ist; der aber nichts Geringeres als ein Emanzipationskampf des Geistes vom Philisterium auf allen Lebensgebieten war. Seither spürt man wieder die schöpferischen Kräfte sich regen, die an der Auseinandersetzung der Welt arbeiten. Damit war die Macht der Geistlosen in Europa gewiß nicht vorüber. Und bei uns wälzt heute, im Zeitalter Wilhelm des Zweiten und der widerstandlos wachsenden Reporterpresse, das Philistertum seine Wogen gewiß noch hoch genug: von der „parteilosen" „Sachlichkeit" der Lokalanzeiger bis zum „stofflosen" — „Geist" der Theosophen, die gleiche, endlos schwatzende Wasserwüste, überall gleich fern von den Gestaden geistiger Sachbezwingung, gegenständlichen Willensentscheidungen. Noch wird der leere Phrasenabschaum romantischer und realistischer Ideen vom Zufallswind des nächsten Nutzens hin und her und durcheinander geweht. — Aber dennoch darf man sagen, daß seit 25 Jahren die Alleinherrschaft des Philistertums gebrochen ist, daß der europäische Geist um neue Macht ringt.

Naturalistisch hieß diese Bewegung der achtziger Jahre so weit mit Recht, als sie der Kunst wieder ihren Platz im Haushalt der Natur gab, sie für den Ernst des Lebens leidenschaftlich in Anspruch nahm. Die Beschäftigung der Dichter und Denker wurde wieder als ein großer Naturvorgang begriffen, und man hörte

auf, Künste als Spielerei, als Schmuck, als Zutat zum „wirklichen Leben" anzusehen.

Sonst ist das Wort „Naturalismus" eines der vieldeutigsten und bedenklichsten. Als Begriff der ästhetischen Theorie ist er ja nichts als ein gröbster Irrtum: Kunst sei nichts als Reproduktion des Naturstoffes!? Vom Geiste des unschöpferischen, mechanisch-wissenschaftlichen Philisteriums stammte noch dieser unsinnige Begriff. Unter ihm lag ein Sinn: Weil der Künstler den ganzen riesigen Lebensstoff, den die Philister hatten liegen lassen, jetzt endlich für den Ausdruck seines Sinnes in Angriff nahm, deshalb trat natürlich das Stoffliche jetzt stark in den Vordergrund. Deshalb hatte es den Anschein, als ob die Wirkung nur von der neuen Materie käme. In Wahrheit aber folgte aus dem vorgefundenen Stoff für die Anschauung und die Formgebung der Geister, die sich dem Stoff wieder zuwandten, an sich nichts. Gewiß, „Naturalismus" kam hier auch in dem dritten, weltanschaulichen Sinn zum Ausdruck, daß die neue Kunst zum Teil die Spiegelung von Geistern wurde, die von der gewaltigen und ungeheuer dichtgefügten Masse des neuen Lebensstoffes erdrückt, vor allem die Unfreiheit des Menschen, sein bloß Kreatürliches empfanden. Aber „Naturalismus" konnte ebensogut der Ausdruck der entgegengesetzten Empfindung sein: Menschen sind herausgewachsen, die diese ganze von Naturwissenschaft, Technik, Wirtschaft neugeförderte Lebensmasse als Bereicherung in sich aufgenommen haben, und ihren Besitz als den Triumph des schöpferischen Menschen verkünden. Von diesen zwei Reichen großer, entgegengesetzter Naturen, die, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hervortretend, die Geister vom Philisterium erlösen und den Kampf zwischen dem realistischen Geiste und der Romantik noch einen Schritt weiterführen — von diesen will ich die nächsten Male noch zu Ihnen sprechen.

Fünfte Rede

Neue Romantik am Ende des 19. Jahrhunderts

„Wie jeder Anlaß mich verklagt
und spornt!“
(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Fünfte Rede

Wir haben in unserer vorigen Betrachtung den Abstieg der romantischen wie der realistischen Idee in das Philistertum hinein kennen gelernt. Wir haben gesehen, wie in demselben Grade aus dem romantischen, erdüberwindenden Hochflug ein snobistisches, blasiertes Spiel mit dem Leben, und aus der realistischen Durchdringung der Erdenarbeit mit Schöpfergeist eine gebildete Ameisigkeit wird, die immerfort am „schalen Zeuge klebt, mit gieriger Hand nach Schätzen gräbt, und froh ist, wenn sie Regenwürmer findet". An die Stelle wirkender Kraftentfaltung, zeugenden Weltgenusses setzt sich das bloße Sein, das Sichbehagen in der gegebenen Wirklichkeit als letzter Sinn und Wert. Und zuletzt sahen wir, wie die Kunst, dieser goldene Zeiger am Uhrwerk jeder Zeit, unter der Herrschaft des Philisteriums zum Spielzeug wird, wie sie aus einer Zeitbewältigung zum bloßen Zeitvertreib herabsinkt, bestimmt: zuweilen das eigentliche ernsthafte Leben, das Geschäft des Geldverdienens, abzulösen. Der Aufstand nun, vermittelst dessen sich ein Geschlecht neuer Geister diesem Zustand entgegenstellt, und der uns wieder in einer Reihe bedeutender Kunstwerke zur hellsten Anzeige gelangt, dieser Aufstand heißt in der Kunstgeschichte: die Epoche des „Naturalismus".

Im Künstlerischen am faßbarsten ausgedrückt, in Wahrheit aber eine allseitige Renaissance der Geister, hat diese Bewegung fast gleichzeitig alle Kulturvölker Europas ergriffen. Bei allen Völkern der europäischen Kulturgemeinschaft tritt diese Erneuerung des Lebensgefühls auf; aber nicht bei allen Nationen hat dieses Ereignis gleich starke Kräfte entbunden und gleich wirksamen Ausdruck erfahren. Es ist auffällig, daß die wesentlichsten Kräfte dieser Bewegung aus neuen, gleichsam ausgeruhten Nationen in

die Geistesgemeinschaft der europäischen Völker treten. So wie die großen Epochen der Weltgeschichte dadurch gebildet werden, daß ganz neue Rassen in die Kulturarbeit der Menschheit eintreten, daß über ältere Kulturen nacheinander Assyrer, Perser, Griechen, Römer, Germanen Gewalt gewinnen — so etwa ist (in kleinerem Format) eine neue Epoche des europäischen Geistes dadurch herbeigeführt worden, daß die Kräfte von Völkern, die bisher nur sekundär an der europäischen Kulturarbeit beteiligt waren, sich original zu betätigen anfingen. Der Eintritt der Skandinavier und Russen in die Geschichte der originalen Geistesarbeit ist aufs engste mit der „naturalistischen“ Revolution verknüpft. Auch was als Anteil der französischen Literatur in der neuen Bewegung zutage tritt, stammt zum großen Teil von der frischen Kraft belgischer Flamen, und die Werke englischer Sprache, die der letzten Generation etwas gaben, waren fast alle von irischen Autoren. Neues Blut scheint bei dieser Verjüngung der europäischen Geistesgeschichte not gewesen zu sein. Selbst in Deutschland wurde der wichtigste Tribut des neuen Geistes von dem nordischen Stamm der Dithmarschen entrichtet, der bis dahin kaum aktiven Anteil an der nationalen Geistesproduktion gehabt hatte. Für den nächsten Anschein aber hört hier unsere Geschichte auf eine wesentlich deutsche zu sein.

Die Entwicklung, die ich Ihnen hier bisher gezeichnet habe, war ja in keinem Stadium eine lediglich deutsche. Wenn gleichwohl deutsche Männer und Werke uns überwiegend beschäftigt haben, so geschah es, weil einesteils in vielen Fällen die ersten entscheidenden Erreger der zu schildernden Bewegung Deutsche waren, und weil es mir anderenteils in allen Fällen, wo sich gleichwertige Beispiele verschiedener Nationalität bieten, selbstverständlich erscheint, für eine Unterhaltung in deutscher Sprache die deutschen

Beispiele zu wählen. Jetzt aber, wo wir an eine Stelle unserer Betrachtung gelangt sind, bei der die deutsche Leistung eine Zeit lang in zweite Reihe tritt, wird es wichtig daran zu erinnern, daß man in den nötigen Variationen des nationalen Temperaments in jedem Lande den gleichen bisher betrachteten Verlauf im 19. Jahrhundert feststellen kann.

Es ist vielleicht von besonderem Belang, anzudeuten, wie sogar in Frankreich, dem Lande des hellen Weltverstandes, dessen Menschen seit vielen Generationen nur als Träger intellektuell gemeisterter Sinnlichkeiten in Betracht kamen, dessen Geister, allem Mystischen fremd, zur Religion ein wesentlich sozial-praktisches und dekoratives Verhältnis hatten, wie, sage ich, sogar dort im Lande des Rokoko, der Aufklärung, der Revolution, sich eine kernechte „Romantik" entwickelte. Allerdings hat sie es nicht entfernt zu der tiefen Macht gebracht, wie bei uns in Deutschland, — denn was man in der französischen Literaturgeschichte romantisch nennt, das gehört nun für unsere geistesgeschichtliche Scheidung keineswegs alles zur Romantik.

Ein Mann wie Victor Hugo ist in unserem Sinne kein Romantiker. Er hat von den romantischen Künstlern ein paar Freiheiten des Handwerks, ein paar Wirkungen des Kostüms entlehnt, — aber das macht ihn so wenig zum Romantiker, wie der Besitz eines Kimonos aus einem Deutschen einen Japaner macht. Victor Hugo ist durch und durch ein Positivist, ein unendlich aktiver Weltfreund; er hängt mit tiefem Vertrauen an der menschlichen Kultur, die sein Interesse absorbiert, sein riesiges Pathos entfesselt, und er hat nicht im geringsten jenen hinterweltlichen Zug, jenes Ungenügen an der Erscheinung, das den eigentlichen Romantiker ausmacht. Und ebensowenig wie Hugo und seine ganze Schule ist der Altersgenosse Hugos, der große Erzähler

Balzac mit seiner überkochenden physischen Urgewalt ein Romantiker. Es ist ein Unfug, das Wort Romantik überall anzuwenden, wo eine starke Phantasie die Elemente der Natur zu unwirklicher Mischung bringt. Dies ist die inhaltlich neutrale Form eines großen Künstlers, eines übermächtigen Empfinders. Den Romantiker macht nicht die Form, sondern die Gesinnung. Ob solche hochschäumende Phantasie Entladung einer kriegsfreudigen Lebenslust ist, oder Zuflucht eines sehnsüchtig verzweifelnden Lebensleids — das ist die Frage. Als ein Lebensflüchtiger ist ein Brentano noch in seinen realsten Äußerungen Romantiker, und als ein Lebenssüchtiger ist Balzac noch in seinen phantastischsten Konstruktionen ein Realist.

Obwohl also diese in Literaturgeschichten sogenannten Romantiker Frankreichs nicht in die romantische Geistesgeschichte gehören, gibt es doch in Frankreich eine echte Romantik. Ob man sie mit dem Schweizer Rousseau, zu dessen Schülern sich auch Kant und Goethe zählen mußten, beginnen lassen kann, ist fraglich — obschon unter der Fülle von sehr verschiedenen Anregungen, die dieser Absonderlichste über Europa schüttete, die kulturfeindliche „Rückkehr zur Natur" war; und die hat nicht ideell, aber stimmungsmäßig einen gewaltigen Anteil am Heraufkommen der romantischen Geistessituation. Das spiegelt — ein Beispiel von zahllosen — denn auch die sentimentale Indianerpoesie des Mannes, der zweifellos die Geschichte der wahren Romantik in Frankreich eröffnet: Francois Auguste de Chateaubriand. Sein »Génie du christianisme« war wirklich „der Triumphbogen, durch welchen die Romantik ihren Einzug in Frankreich hielt". Dieser ästhetische Katholik war ein prachtvoller Kavalier und glänzender Schriftsteller, aber als Künstler zu matt, als Geist zu uneigen, um über die französische Gesellschaft hinaus (dort brachte er freilich das Christen-

tum wieder in Mode) eine Wirkung zu tun. Daß dieser Autor zugleich ein repräsentativer Staatsmann war und die Romantik also hier mehr aus der politischen Lage der Restaurationszeit herauswuchs, während sie in Deutschland, aus rein geistigen Bedürfnissen erwachsen, erst nachträglich politischen Bezug gewann, das gehört vielleicht auch noch als ein Zug zum spezifisch französischen Charakter dieses Bildes. — Aber der Weg führt dann von Chateaubriand weiter und tiefer. Sehr fern von der eleganten Ekstase, der liebenswürdig oberflächlichen Schwärmerei dieses französischen Salon-Novalis ist bereits das nüchtern grausame Buch, mit dem die französische Romantik ihren Abstieg ins Problematische beginnt: der „Adolphe" von Benjamin Constant. Adolphe ist der Mensch ohne Naturgrund und Willensziel, der instinktlose, vom Bewußtsein zerfressene Kulturmensch, der immer Spielende, immer Überdrüssige. Auf dem romantischen Wege: dem Wege des Hamletmenschen, von Werther zu Oblomow und Niels Lyhne, eine immer denkwürdige Station. (Daß der französische Brentano — der Adolphe läßt diese Fortführung der Parallele als nicht ganz unsinnig erscheinen — als ein berühmter Parlamentsredner und mit Grund gefeierter Politiker endete, das mag unterwegs in den Abgrund leuchten, der Deutschland von Frankreich trennt!)

Von dem gründlichen Problematiker Adolphe aber führt ein gerader Weg zu Alfred de Musset, vielleicht dem einzigen Dichter aus dem Kreise des Hugoschen Romantizismus, der wirklich ein Romantiker, ein echter Jünger Byrons war. Und seine unmittelbaren Erben sind die zwei großen Lyriker geworden, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts französische Romantik zuerst zu einer internationalen Wirkung gebracht haben: Verlaine und Baudelaire. Vielleicht sind dies die größen Lyriker, die die

Romantik überhaupt hervorgebracht hat, sicher die am repräsentativsten verschiedenen: Der eine, der ganz vom Gefühl ausgeht, der in dunkler Wiege von unsichtbarer Hand geschaukelt, aus sinnlichster Schwärmerei auftaumelnd zu Gott schreit. Und der andere, der ganz und gar als ein Mann des bewußten Geistes auftritt — „meine Wiege stand in einer Bücherei" — der alle Instinkte dem bewußt genießenden, wählenden Geiste dienstbar machen will und sich zu trotzigen Ekstasen dem Teufel verschreibt. Doch ob Gott oder Teufel — der Geist, dem man sich, die Wirklichkeit verachtend, als dem Schöpfer einer nur im eigenen Innern erfahrenen Welt zuwendet, er bleibt stets der gleiche, der romantische Geist. Neben diesen beiden haben Romanschreiber (Huysmans u. a.) das Wesen romantischer Dekadenz am Jahrhundertende gespiegelt — immer wieder überwunden vom geschmeidigen Geist französischer Realistik, von jener weltsicheren Intelligenz, jenem klaren und aufklärenden Wirkungswillen, dessen vornehmster Repräsentant heute wohl Anatol France ist. In der spezifisch romantischen, in der lyrischen Dichtform aber ist Frankreich im letzten Menschenalter durch jene zwei — ganz spät, aber doch noch! — ein mächtiger Exponent der Romantik geworden.

Ähnlich charakteristische Nationalvarianten der romantischen Bewegung ließen sich in Italien und England aufzeichnen. Uns genüge hier die Erinnerung, daß wir Englands wesentlichsten Einsatz in die europäische Romantik durch Byron schon kennen lernten, und daß der sehr ähnlich geartete, nur noch mehr von nationalem Gram gespeiste Weltschmerz des gleichzeitigen Italieners Leopardi vielleicht nur um seiner reineren Form willen nicht zur gleichen modegewaltigen Wirkung kam. — Das war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts — während eine im geistigen Sinne romantische Elementarwirkung von Frankreich erst ganz spät aus-

ging, erst in jener Generation, die nach der philiströschen Wüste wieder den Boden der Kultur aufriß, und die im allgemeinen die „naturalistische" genannt wird.

Ich sagte schon, daß man unter „Naturalismus" die Neugeburt einer geistigen Kunst aus dem Schoß tieferer Naturkräfte, aber keine schon im bestimmten Sinne gerichtete Kunst verstehen kann. Selbstverständlich bedeutete jene Bewegung nicht, wie nur ganz Geistverlassene glauben konnten, „Kunst als Nachahmung der Natur". Aber sie bedeutete auch keineswegs überall und ausschließlich jenen Stil, der diejenigen Wirklichkeitselemente auswählt, die (wie Dialekt und Anakolut im Sprachlichen, Unbewußtes und Triebhaftes im Psychologischen, Elend und Leiden in der Situation usw.) einem fatalistischen Gefühl der Naturgebundenheit zum Ausdruck dienen. Aus jenem naturalistischen Chaos sind auch heroisch-pathetische Künstler hervorgegangen. Zuzugeben ist allenfalls, daß jener passiv gerichtete Naturalismus, dessen geistiger Stil neue Wirklichkeitsimitationen verwenden mußte, Ende der achtziger Jahre im Vordergrund stand. Und es ist kein Zweifel, daß wir hier die Fortsetzung der großen romantischen Tradition vor uns haben. Ja, mehr als Fortsetzung: Neugeburt! Der Weg der Romantik war abwärts gegangen, weil ihre Formen zu mindesten seit Brentano nicht mehr erneut, nicht mehr an immer neuem Lebensstoff selbständig erworben waren — weil sie wiederholt, abgegriffen, verschandelt worden waren, vom Lieder-Heine bis zum Baumbach, dem „fahrenden Gesellen", herab. Jetzt kam ein Geschlecht, das wieder wagte, statt überkommener Kunstformen das Leben selbst anzurühren. — In diesem Geschlecht lebten die alten großen Möglichkeiten der Weltansicht fort; wieder gab es (neben solchen, die in der Entfaltung jeder individuellen Lebenskraft den Sinn, die Einheit des Seins fanden) Geister, denen die Auflösung des

Ich im All, die Nichtigkeit aller Individuen im ganzen das Wesen der Welt ausmachte — wieder gab es Romantiker. Daß diese Baudelaire und Verlaine, die doch ihren Stoffen und Techniken nach neue Menschen — für die banale Nomenklatur „Naturalisten" — sind, daß sie als echte Erben romantischen Geistes vor uns stehen, das sieht selbst der Blinde. Aber nicht minder deutlich wird die romantische Deszendenz der anderen großen „Naturalisten".

Nichts ist törichter in unserer neueren Literaturhistorie als das Gerede: die „naturalistische Bewegung" sei nach einem Jahrzehnt von der „Neuromantik" abgelöst worden. Was man „Neuromantik" nennt, ist eben in Wahrheit wieder Altromantik — Rückkehr eines vom Ringen mit dem rauhen Lebensstoff schnell ermüdeten Geschlechts zur Formensprache der alten Romantik, zur Versmelancholie, Märchenflug, Traumglanz. Diese Dichter hatten das gleiche zu sagen, wie ihre „naturalistischen" Brüder von der Unfreiheit des Menschen, vom Wahn des Willens. Und weil sie es in altromantischen Formen taten, darum erkannte auch der oberflächliche Blick ihre Herkunft von Novalis, Brentano und Byron — aber deshalb haben sie auch nicht die schöpferische Bedeutung der wahrhaft neuen, der naturalistischen Romantiker, diese „Neuromantiker".

Der Belgier Maeterlinck führt uns in seinen lyrischen Szenengedichten an das schwarze Tor, gegen das eine weiße Mädchenhand vergeblich schlägt, und zu den Blinden, die, von ihren Führern verlassen, hilflos am Meeresufer hocken, und in das Zimmer, durch das langsam und ungesehen von all den Wartenden der Tod schreitet. — Der Österreicher Hugo von Hofmannsthal läßt in seinen Terzinen von der Vergänglichkeit das Grauen vor der rastlos durch uns hinschreitenden Verwandlung Klang werden,

und — mehr der toten Künstler als des gegenwärtigen Lebens mächtig — nennt er mit Shakespeares Worten den Mensch „aus solchem Zeug, wie das zu Träumen", und spricht mit Immermann: „Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag". — Der Angloire Oskar Wilde — der mit allem Gefunkel seines raffinierten Talentes doch schon die letzte romantische Gefahr: snobistische Blasiertheit, in bänglicher Nähe umkreist — entdeckt, von entferntesten Sinnenräuschen heimkehrend, ein ästhetisches Christentum, und grüßt in einem bedenklich literarisch-sensualistischen Tone Christus, den Lehrer der Weltflucht, als den „Begründer der Romantik". Auch breitet dieser Wilde eine überirdische soziale Utopie aus, die wieder wesentlich aus dem Geschmack eines Menschen stammt, den die Häßlichkeit des Elends intriguiert, und der deshalb ein Reich phantasiert, in dem alles Unangenehme durch Maschinen erledigt wird (die wer bedient und wer herstellt?). — Wenn wir so die markantesten Typen der „Neuromantik" ansehen, so erkennen wir wohl, daß in diesen Talenten der Novalis verdüstert, der Brentano intellektualisiert, der Byron geglättet ist — aber wenn wir von diesen begabten Kopien dankenswert angeregt uns wieder den Originalen zugekehrt haben, so bleibt diesen Anregern wenig wirkliche Eigenart. Dies ist Wieder-Romantik, bloße Variation über die am Jahrhundertanfang geschaffene Melodie. Aber in Wahrheit neue Romantik, die dem alten Instrument andere Melodien ablockt und in den Stoffen des neuen Lebens den romantischen Geist fortbildet, vertieft, erneuert, die ist bei jenen zu suchen, die man die Naturalisten nennt! — Das Epigonentum dieser Maeterlinck, Hofmannsthal und Wilde ist daran kenntlich, daß ihr Stil schon bei ein wenig minder begabten Schülern, ja zuweilen schon bei ihnen selbst unmittelbar wieder in die alte geistlose Spielerei mit sinnlich interessanten, fremdartig pikanten, bedeutungslosen Formen

zurückführt, denen man eben in der „naturalistischen Revolution" entlaufen war. (Ich nenne für Deutschland nur die betrübenden Namen von Vollmöller, Ernst Hardt aus sehr vielen, die im Begriff sind, den Geist schon wieder aus unserer Literatur zugunsten der bunten, pflichtlosen Sinnlichkeit zu eskamotieren.)

Wenn man erkennen will, wie oberflächlich jene literarische Klassifizierung ist, die Naturalisten von Romantikern scheidet nach Kostüm und Vers, so braucht man nur den stärksten der heutigen deutschen Dichter ins Auge zu fassen, der als „Naturalist" zu Ruhm gekommen ist, und nicht trotzdem, sondern eben deswegen sehr romantische Märchen- und Versdramen gedichtet hat: Gerhart Hauptmann. Gerhart Hauptmann hat nicht nach einer naturalistischen Epoche eine neuromantische bekommen; er hat in verschieden getönten Stimmungen, mit verschiedenen Mitteln sein eines Weltgefühl gestaltet, — ein Weltgefühl, das nach unserer Terminologie unbedingt als „romantisch" in Anspruch zu nehmen ist. Nicht was für Kleider die Figuren eines Dichters tragen, nicht welche Sprache sie sprechen, nicht ihr Rang und ihr Schicksal entscheidet, — sondern was sie für das Wertgefühl des Dichters sind, wo der Dichter das Zentrum ihrer Kraft zeigt, wo er ihren Machtbereich abgrenzt, das macht den geistigen Charakter dichterischer Gestalten aus. Hauptmanns Menschen nun, ob sie die Lumpen der Weber oder den Samtrock des Malers oder die Bauernkleider des 16. Jahrhunderts am Leibe haben, ob sie in Berliner Mietskasernen oder im gespenstischen Märchenwald wohnen, Hauptmanns Menschen sind immer die Träger einer Seelenkraft, die unter dem Druck der sinnlichen Materie nicht rein zur Entfaltung kommen kann, und sich erst in der Überwindung des Körpers befreit. Alles Leben in Hauptmanns Stücken ist ein Erleiden; alle Menschen werden erst frei, indem sie untergehen.

Die Schwärze des Milieus ist um sie nur so schwer gesammelt, damit ihr Seelenlicht, diese Flamme außerirdischer Geburt, desto heller erstrahlt. Selbst diese ganz elenden Weber haben „halt a Sehnsucht“, diese Bauern sterben, um frei zu werden, dieser Fuhrmann will, nicht anders als Gabriel Schilling, lieber aus dem Leben fliehen, als das Gefühl des Schmutzes länger ertragen, dieser bucklige, verhetzte Malerssohn springt aus der Welt und wird in seiner eingeborenen Schönheit sichtbar; sie sterben alle, damit wir erst im Tode sehen, daß auch in ihnen mehr ist als bloße Lebenskraft, als bewegter und bewegender Stoff, daß in ihnen „Seele“ lebt, ein göttlich Ding, das eher den Stoffmechanismus zerbricht, als sich von ihm zerbrechen läßt. — Die Verklärung einer Menschenseele, die Befreiung des Göttlichen im Menschen durch das Feuer der Liebe, der Leiden, des Todes, das ist das ewige Thema der Hauptmannschen Dichtung. Wie das arme, zu Tod geschundene Häuslerskind, das kleine Hannele sich in seiner letzten Fieberphantasie eine Welt erträumt, die schön und rein und göttlich ist, märchenhaft freier Spielplatz seiner Seele, wie dies Kind sich eine Himmelfahrt bereitet, so fahren alle diese Hauptmannschen Menschen in einen Himmel, der der Ort der Seelen, der frei gewordenen Geisteskraft ist.

So schafft Hauptmann aus demselben innersten Motive in der stammelnd beladenen und doch von innerer Musik durchpulsten Dialektsprache des Alltags die Trauerspiele, und im rauhgekörnten, doch frei hinspielenden Vers des Märchens die Lustspiele der göttlichen Seele. Überall aber, wo er der starke, der eigene und große Dichter ist, da zeigt er uns den Menschen als Träger einer im Kern außerirdischen, göttlichen Seelensubstanz, der im Traum lachende Freiheit findet, im Wachen aber nur durch Leiden von den Schlacken der Materie geläutert und rein und groß und göttlich wird. Und so führt

Hauptmanns ganze Dichtung mit tiefer Notwendigkeit auf ein Werk zu: auf die Darstellung des Menschen, der nun ganz reine, ganz schlackenlose Seele ist, den ganz und gar nichts auf Erden mehr lockt, als für den göttlichen Geist, der in ihm ist, zu zeugen: „Emanuel Quint" — der „Narr in Christo", der für Hauptmann so wahrhaft Christus ist, wie Christus jemals auf Erden gewandelt hat. Quints höchste Weisheit lautet: Gott ist ein Geist, Gott ist offenbar als der Geist, der im Menschen ist, und es ist nur ein höchstes Ziel: diesen Geist rein wirken zu lassen. Ich sprach schon in einem früheren Zusammenhang Ihnen von der Natur dieses Christusgeistes, der sich nicht in irdischen Werken vollenden, sondern in der Überwindung des Irdischen seine vollkommene Natur bewähren will; ich sagte schon damals, daß Hauptmanns Quint nur einen echten Jünger hat, und der kommt vom Studium des Novalis zu ihm. So wird auch in äußeren Zeichen die reine Deszendenz dieses Dichters aus der Romantik sichtbar.

Der Beweis ist negativ nicht weniger sicher zu führen als positiv; denn überall wo Hauptmann — und er ist eine problematische Natur, die ihres Weges keineswegs stets sicher ist — überall wo Hauptmann, dieser durch und durch christliche Dichter, nach heidnischem Sinnenglück, nach heroischen Gestalten langt, wo er statt des Lammes den Nix, statt des Leidenden den Täter geben will — überall dort versagt seine Kunst: seine politischen, aktiven, realheldischen Männer (von Loth über Johannes Vockerat zum Glockengießer Heinrich) und seine naturhaft sinnlichen, unschuldig-teuflischen Frauen (von Rautendelein bis zu Gersuind, der Geißel Karls) sie bleiben im Konventionellen, literarisch Errechneten stecken — haben nicht teil an der Kraft, die seinen Gestalten sonst die Fülle des Lebens schenkt. Und das ist die christlich-romantische — die leidselige, weltüberwindende Kraft. Freilich die stoffliche

Schwere des Jahrhunderts, das mit der Lyrik des Novalis voranging, sie ist fruchtbar geworden in Gerhart Hauptmanns Werk. Daß die romantische Kraft zum erstenmal mächtig wurde in einem Naturell, dessen plastische Anschauungsfülle doch nach Auswirkung lechzte, und das deshalb durch eine ganz individuelle Technik zum erstenmal den scheinbaren Widerspruch eines romantischen Dramas überwand, das in wandelnden Menschen das Übermenschlich-Seelische darzustellen vermochte — das bezeichnet die einzigartige Stellung von Hauptmanns Werk.

Ist nun trotz einer oft spürbaren Unsicherheit Hauptmanns Wesen doch in nicht mißverständlicher Weise entschieden romantisch betont, so wird die Problematik, die Unsicherheit der geistigen Stellung wesentlicher und stärker bei jenem Manne, der vielleicht von allen denen, die mit dem Schlagwort des Naturalismus an die Oberfläche des europäischen Bewußtseins kamen, die stärkste Wirkung getan hat, der vielleicht eben in seiner inneren Zwiespältigkeit den Zustand des europäischen Geistes von 1880 am vollkommensten zum Ausdruck gebracht hat: Henrik Ibsen.

Ibsen kam aus der skandinavischen Epigonenromantik. In ihrem literarischen Ausdruck zunächst ganz und gar von deutschen Vorbildern abhängig, war die skandinavische Romantik zuerst in Dänemark zu einer eigenen Form gekommen. In der Mitte des Jahrhunderts schuf der Märchendichter Hans Christian Andersen den dänischen Stil. Es war das sanft ironische Ineinanderspiel von träumerischer Phantasie und haarscharfer Wirklichkeit, das lächelnd melancholische Zusammengleiten von Alltag und Märchen, das zum natürlichen Ausdruck dieses sinnlich delikaten, geistig mehr schwelgerischen als starken Inselvolkes wurde. Auf Andersens Acker baute dann Jens Peter Jacobsen seine Frucht und brachte den „Niels Lyhne“ heim — das Lieblingsbuch, den Werther der

vorigen Generation, — Hamlet im sehr modern gewordenen Vaterlande seines Mythos neu geboren: der allzu empfindliche Sensualist, der alles sieht und deshalb nichts, der ohne Kraft der Wahl, von jeglichem Ding in uferlosen Traum geschleudert, keines erfaßt — der ganz alte, wieder neue Romantiker. „Wer ganz Ohr ist, hört nicht", lautet ein Wort von Moritz Heimann. Es ist das Schicksalswort aller reinen Romantiker von Hamlet bis Friedrich Schlegel, von Brentano bis Niels Lhyne.

Über den zarten, phantastischen Impressionismus dieses passiven, sinnlich hinsinkenden Helden ist die dänische Kunst eigentlich nie hinausgekommen. Die ganz in lyrischer Melancholie gelöste Erzählerkunst Hermann Bangs bedeutet hier eine letzte Erfüllung, und die allbeweglich nervöse Vitualität des weltdurchfahrenden J. V. Jensen vielleicht nur eine scheinbare Ausnahme. Dänemarks Kunst kommt von den Nerven — nicht vom Geist, von der Stimmung — nicht vom Willen; auch die tändelnde Oberflächenmanier des nationalen Satirikers Gustav Wied (der eben gar kein „dänischer Shaw" ist!) bestätigt das heute. — Als um die vorige Jahrhundertmitte ein neuchristlicher Philosoph, ein tiefer, sehr problematischer Romantiker, der Soeren Kierkegaard, die Willen aufrief — zu einer Entscheidung, einem ganzen Entschluß wider die Halbheit der Bildungsphilister, da fand sein Wort in dänischer Kunst nicht Laib. Erst weiter im Norden, wo die Felsen senkrecht ins Meer stürzen und die dänische Sprache von den Nachfahren der alten Wickinger gesprochen wird, begann es Taten zu wirken — erst in Norwegen kamen wildere Kräfte in das sanft romantische Ironiespiel von Wirklichkeit und Traum, das der Märchen-Andersen begonnen hatte.

Dort erwuchs Ibsen. Er begann mit den sentimentalischen Vaterlandsstücken im mittelalterlichen Heldenkostüm, wie sie die Vulgär-

romantik überall züchtete. Aber schon in diesem Stoffkreise erwächst Ibsen als Abschluß seiner ersten Periode ein sehr merkwürdiges Werk: „Die Kronprätendenten". In diesem Drama wird der geborene König verherrlicht, der Mann nach dem Herzen des realistischen, erdgläubigen, schaffensseligen Ideals; ein Mann, von dem wir nie erfahren, ob er das geschriebene Recht hat, aber ein Mann, von dem wir in jedem Augenblick wissen, daß er recht behalten muß, weil er den „Königsgedanken" hat, den fruchtbaren, und den ganz zweifellosen Glauben an sich und sein Werk. Lange vor Nietzsche ist hier der Nietzschesche Zentralgedanke gestaltet: das Leben ist das Maß der Wahrheit — nicht umgekehrt! Dieser König Hakon ist der geistige Zielpunkt des Gedichts — aber der eigentliche Held ist der, der es nicht zum Siege bringt, obwohl er mindestens nicht weniger geschriebene Rechte hat als Hakon: Der Jarl Skule wird nicht König, weil er sich nicht entschließen kann, an sein Königrecht zu glauben, weil er — ein politischer Hamlet — von Bedenken zu Bedenken getrieben, bei keinem Entschluß, bei keiner durchgreifenden Tat zu landen vermag. Schon hier wird deutlich, daß Ibsen für Hakon nur sehnsüchtige Bewunderung, aber die ganze Fülle leidenden Miterlebens für diesen Skule hat, den Nichttäter, den Bedenkenvollen, den Verzweifelnden.

Und so hat Ibsen, nachdem er seine nordische Heimat verlassen hatte, in Italien und Deutschland die drei großen Werke geschrieben, die man wohl in reinerem Sinne als die Wagnersche Oper die „Vollendung der europäischen Romantik" nennen darf: „Brand" — „Peer Gynt" — „Kaiser und Galiläer". Dreimal der Verzweiflungskampf und der Zusammenbruch der Sehnsucht, die ein Himmelreich auf irdischen Wegen erreichen will — dreimal ein Monument für das Leben aller europäischen Romantik nach Novalis.

Das künstlerisch überragendste dieser Werke ist der „Peer Gynt". Aus einem alten norwegischen Märchenstoff gewachsen, ist dies als Ausdruck spezifisch norwegischen Menschentums ein allmenschliches, ein ewiges Gedicht geworden. Das Märchen des schrankenlosen Phantasten, der überall eine erträumte Welt an Stelle der wirklichen setzen will und deshalb überall Schiffbruch leiden muß. Ein völliger Individualist, der überall den „großen Krummen", die verbiegende, verlügende Macht der Gesellschaft um sich spürt, ihn nie richtig stellt (was nur sozialer Realismus könnte!), ihm fast erliegt, und der, von anarchischen Träumen zu anarchischem Handeln taumelnd, schließlich in Gemeinheit untersänke, wenn nicht „die Liebe von oben" an ihm teilnähme. Ein weit verlorener und doch nie ganz verworfener Sohn romantischer Seelenfrömmigkeit — das ist Peer Gynt. — Eine sehnsüchtige, eines Künstlers, eines Dichters Seele ist in ihm; und doch, zur Wirklichkeit nicht bereit und fürs Überwirkliche nicht fromm, ist er stets in Gefahr, ins gemeine Philisterpack herabzusinken — wie die Romantik im 19. Jahrhundert sank! Er kommt zu den Trollen, bei denen es heißt „sei dir selbst genug" — zu denen, die wie die Kröte im Stein hocken oder wie Irre ihren selbstischen Wahn umkreisen, zu denen, die sich von Gott „separat beschützt" halten, um in hundert großen Lügen ihrem winzigen Eigennutz nachzuleben — zu denen neigt sich immer wieder Peer Gynt, auch hier in seiner größten Gefahr den romantischen Menschen grausig groß verkörpernd. Und wenn er nicht erliegt, wenn das menschenwürdige „sei Du", sei ein schöpferisches, selbstloses Stück Gottnatur, gib dich hin der „tragischen Freude zu dienen" — wenn diese Menschenlosung schließlich doch über den Trollenspuk siegt, so scheint dem Dichter das weniger Peers Tat zu sein, als Gnade, die ihm wird. Dieser Peer Gynt, der mit der schrankenlosen

Phantasie dem Traum seines Ich nachläuft, dieser Brand, der mit dem höchstgespannten ethischen Willen seiner Pflichtidee nachgeht, und dieser Kaiser Julian, der in schwärmender Sehnsucht das Reich der griechischen Sinnlichkeit und der christlichen Geistigkeit zusammenbiegen möchte, sie sind dreieinig als der große Typus romantischer Problematik im 19. Jahrhundert. Das Absolute auf Erden, überwirkliches Ziel auf Wegen der Wirklichkeit suchen, das ist das romantische Verhängnis — Ibsens Verhängnis, Brands Peer Gynts, Julians gleiches Verhängnis. Alle erleiden Schiffbruch: Im Donner der Lawine muß Brand, der Mann des „alles oder nichts", hören, daß „Gott die Barmherzigkeit" ist, und Peer Gynt muß erfahren, daß bei der harrenden Geliebten zu Hause sein wahres Leben war, daß er bei ihr „ungebrochen, ganz, in Glauben, Hoffnung und Liebe" gelebt hat. Und der Kaiser Julian muß sterbend erkennen, daß die Sonne ihn betrogen hat, daß ekstatischer Wille nicht den Abgrund zuschüttet, den demütiger Glaube überfliegen, geduldiger Arbeitsernst durchschreiten mag. — Der tiefe liebevolle Anteil, mit dem hier jedesmal der Scheiternde, der Sohn des problematischen Geschlechts gestaltet — und die resignierte Vertrauenslosigkeit, mit der sein Wirken schließlich von dem geheimnisvollen Gott ins Nichts geworfen wird, sie zeigt den ganzen Ibsen.

Deutlicher, nicht größer als in diesen monumentalen Werken, ist seine verzweiflungsvolle Selbstkritik in jenen Stücken gegeben, die ihn zunächst berühmt gemacht haben, die aber im Verlaufe der Zeit wohl hinter dieser Trilogie zurücktreten werden, in den „Gesellschaftsdramen". Der Zorn des Ibsenschen Individualismus richtete sich wider die Unterdrücker der Lebenskräfte, den großen Krummen, den „stumpfen Widerstand der Welt", der mit blindem Vorurteil, laulicher Heuchelei und philiströsem Eigennutz die Per-

sönlichkeit bricht. Wie ein kühner, praktischer Realist verficht er die Freiheit der menschlichen Bildung in einer Reihe von Tendenzdramen, die sich für ihre praktisch-agitatorischen Zwecke von den Thesenstücken der Franzosen die advokatorisch pointierte, künstlerisch fleischlose Form entleihen. Aber alle diese Stücke haben einen doppelten Boden. Denn Ibsens Individualismus ist zuletzt doch nicht der kosmisch eingeordnete Entfaltungsdrang, wie ihn Goethescher Wirklichkeitssinn äußert, es ist die weltverschlingende Seelenmaßlosigkeit des Romantikers in ihm. Deshalb hat er im Grunde auch keinen sozialen Neuordnungstrieb, sondern nur einen anarchischen Zerstörerzorn wider die Gesellschaft. Den zwei, drei fast naiv moralisierenden Stücken beim Anfang seiner „modernen" Periode schickt dieser große Selbstbezweifler deshalb sehr bald die bittere Kritik seiner „Wildente" nach. Darin erscheint der Weltverbesserer und Seelenretter Gregers Werle wahrhaft als der „unglückbringende Dreizehnte" bei Tisch, kaum minder unnütz für die Welt als sein lächerliches Objekt Hjalmar Ekdal. In diesem ganz entkernten, ganz zur wesenlosen schönen Pose geronnenen Photographen hat die Romantik ihre genialste Selbstkarikatur geschaffen: Hjalmar Ekdal, der auf dem Sofa liegt und über „die große Erfindung" nachdenkt — er ist nur der letzte aller Hamlets! — Aber soviel Hohn weckte in Ibsens Seele doch keinen Fortinbras; der den Taten abgewendete, der fremden Macht, wenn nicht gläubig, doch angstvoll, lauschende Romantiker gewinnt wieder mehr und mehr Boden in seinem Werke. All diese scheinbaren sozialen „Tendenzstücke" sind zugleich romantische Schicksalsdramen. Schon die „Gespenster", mit denen Frau Alving ringt, sind nicht nur die spukenden Reste abgestorbener, gesellschaftlicher Konventionen — es sind zugleich die unbekämpfbar ewigen Geister der Vererbung, des Blutes, der

dunklen Ohnmacht, die uns alle gefangen halten. Und von der „Wildente“ an wird dann dieser in lyrischen Symbolen vordrängende, fatalistische Zug stärker und stärker. Was ist es denn mit diesen Pistolen des Generals Gabler, mit diesen weißen Rossen auf Rosmersholm, mit der angeschossenen Wildente auf der Bodenkammer, mit dem lockenden Ruf des Goldes, den Borkmann in den Bergen, mit dem bannenden Blick des Fremden, den Ellida am Meere spürt? Was ist es mit all diesen Dingen? Sie alle sind Ankündigungen der dunklen, außervernünftigen Mächte, die in diese modern-kostümierte Welt unmittelbar hereinreichen. Unter dem Druck solcher außermenschlichen Gewalten sieht Ibsen doch immer das Leben. Und während er sich für die Gesellschaft einsetzt zugunsten der stärkeren Lebenskräfte, fühlt er doch immer, daß in Wahrheit eine dunkle Macht von außen ihn und jede Lebenskraft zu unbekanntem Ziele treibt. So liegt ein tiefer Widerspruch im Ibsenschen Werk: denn selbstverständlich kann man nicht zu gleicher Zeit die menschlichen Kräfte um der Freiheit willen zum Streit wider die sozialen Bande aufrufen und dabei jede Freiheit für einen Wahn erklären. Aber in diesem ungelösten Widerspruch hat Ibsen gelebt — als Revolutionär wie als Fatalist ohne Glauben. Aber eben dadurch ist Ibsen der ganz repräsentative Romantiker des 19. Jahrhunderts. Wer außer Novalis hatte denn den starken Glauben, der diese Welt nur als Vorschule eines reinen Geistes nimmt, dessen höherer Weisheit er sich vertrauend hingibt? In der Seele der Nachgeborenen rang verzückte Sinnlichkeit (Brentano oder Verlaine) — eitle Machtgier (Wagner) — moralische Leidenschaft (Ibsen) mit jener bescheidenen Frömmigkeit. Sie stürzten in Zweifel — in Widersprüche — in Verzweiflung. Da Ibsen ein Leben lang die Befreiung der Persönlichkeit gefordert und doch nie den wahren

Glauben an den freien Menschen und seine Herrlichkeit besessen hatte, so steht am Schlusse seines Werkes die ergreifende Romantikergeste eines verfehlten Lebens: „Wenn wir Toten erwachen — dann sehen wir, daß wir nicht gelebt haben". So sagt der Künstler Rubek-Ibsen am Schluß eines großen, erfolgreichen Lebens. Der Sinn des Lebens ist durch keine Werktätigkeit zu erreichen, es wird uns in reiner innerlicher Schau offenbart, „eine Sommernacht auf den Bergen, ja, das wäre das Leben gewesen!" Wie am Anfang, steht auch am Schluß des Ibsenschen Werkes der reine Nachklang romantischer Tradition. Nicht als Führer zu neuen Zielen ist Ibsen unserer Zeit wertvoll. Er ist nur ein Repräsentant unserer Zeit — aber das ist viel. Indem wir unsere Leiden anschauen, lernen wir sie überwinden. Der Künstler, der um seine Befreiung vergeblich kämpfte, kann dennoch durch seinen Kampf unser Befreier werden.

Der große norwegische Gegenspieler Ibsens, sein bester Freund und Feind, Björnstjerne Björnson, er gehört heute noch nicht in unser Bild; er war kein vergeblich höhnender Ketzer, er war der große, freigeborene Feind der Romantik. Aber in einem merkwürdigen Nachbarverhältnis steht zu Ibsen der Schwede Strindberg. Er hat eine grundandere Form als der grüblerische Apotheker von Skiene: von wilderem, schnellerem Tempo, viel absoluter, gewaltsamer in jeder Gefühlsäußerung und jeder geistigen Entscheidung, auf jedem Punkte seiner Bahn tyrannischer Fanatiker. Darum ist es charakteristisch, daß in der Lebensgeschichte des Strindbergschen Geistes die beiden Tendenzen nacheinander mächtig werden, deren Nebeneinander und Widereinander das ganze Ibsensche Werk charakterisiert. Strindberg hat seine Laufbahn begonnen als der entschiedenste Gegner, den der romantische Geist (neben dem späten Nietzsche) je gehabt hat. Nie war ein

Geist von wilderem Freiheitsdrang, von fieberhafterem Herrscherwillen beseelt, als der des jungen Strindberg. Leben und Natur bis in ihre letzte Faser hinein rationalisieren — aber nicht, um wie ein Philister in dieser verständig geordneten Welt dann auszuruhen, sondern um jede Entwicklung ganz in der Gewalt zu halten, sie mit rastlos arbeitendem Willen ganz beherrschen zu können, das war das Lebensziel dieses riesigen Autodidakten. Als Schullehrer und als Schauspieler, als Arzt und als Archivar, als Chemiker und als Journalist packte er das Leben an, und überall verfolgte er mit gigantischen Haß alles, was den Menschen bindet, die Persönlichkeit in dumpfer, undurchschaubarer Abhängigkeit hält: als Tradition und Gesellschaft, Klasse und Religion, Geschlecht und Leib. All diese Gewalten hat er in jeder Sekunde seines Tages, in jedem Nerv seines Leibes, jeder Welle seines Bluts aufgespürt, und sein nach nichts als Unabhängigkeit gieriges Gehirn hat sie bekämpft mit dem Hohn und der Wut verzweifeltem Hasses. Strindbergs berühmter Kampf gegen das Weib ist nur ein ganz notwendiges Einzelkapitel seiner großen inneren Kriegsgeschichte; denn wie alle Kreatur fühlt er sich im Erotischen am stärksten gebunden, und so wehrt er sich gegen diese Unfreiheit so wild und wilder wie gegen jede andere. Weil er auch hier beim Weib ein grenzenlos geistiges Ideal, ein Ideal ganz reiner, freier, körperloser Gefährtenschaft nährt, macht ihm die triebhafte, alles Licht nur gebrochen durchlassende Wirklichkeit immer wieder grenzenlos wütend.

Mehr noch als seine berühmten Dramen, in denen der Kampf wider alle bindenden Instinkte mit genialer Ungerechtigkeit in einem Kampf wider das Instinktwesen Weib konzentriert wird, mehr noch geben seine autobiographischen Bücher (Der Sohn der Magd — die Beichte eines Toren) die grandiose Gesamtheit dieses Gehirns,

das wider die eignen Eingeweide wütet. Die künstlerisch größte Form aber hat Strindberg seinem Kampf wohl geschaffen in dem Roman „Am offenen Meer“. Hier steigert der Freiheitswille des Helden, jenes Ingenieur Borg, der Strindberg ist, sich in genialer Konsequenz bis zum halbwahnsinnigen Versuch einer künstlichen Zeugung. Auch Menschen schaffen, wissenschaftlich aus der Retorte gezeugtes Leben entspringen lassen, ohne Naturzwang und Fleisch, nur durch Willen und Geist, das muß freilich das letzte Ziel dieses Mannes sein! Nach seiner Niederlage steuert er aufs offene Meer, dieser Christenwelt trüber Demut zu entfliehen, und unterzugehen, den Blick gerichtet aufs Sternbild des Herakles — des Helden, des Halbgottes — des Heiden.

Aber eben hier, am äußersten Punkt seiner Bahn, erkennt man den Romantiker, den Christen Strindberg, der vergeblich seiner Ketten spottet. Die Extreme gerade berühren sich — es war kein flacher Scherz, der vom „Kirchenvater“ Strindberg sprach. Wohl war hier im trotzigsten Vermessen der Geist aufgestanden, um ganz aus eigner Kraft sein Reich hier auf dieser Welt zu gründen. Aber er war im Kampf um seine Allmacht der Materie so feind, dem Fleisch so gehässig geworden, daß ihn nur noch die Richtung, nicht mehr das *Wesen* seines Handelns von dem Wüstenheiligen schied, der aus demütigem Gottesdienst seinen Leib abzutöten trachtet. — Wieder wird hier klar, daß die *letzte, entscheidende Seelenqualität des romantischen Menschen die Maßlosigkeit, das Grenzenlose des Gefühls ist.* Kants Kritik und Goethes Kunst heiligen die Grenze und damit die Körper, die Erscheinungsformen, die Wirklichkeit. Wo ein Wille, von der Entdeckung des Gottesgeistes im eigenen Busen geschwellt, nicht nach Auswirkung im Endlichen, sondern nach unendlicher Entfaltung trachtet, da ist die Möglichkeit, mit der Natur

in Frieden zu leben, ausgeschaltet, und da ist es zu allerletzt fast gleich, ob die Richtung auf die Hingabe des Ichs an Gott oder auf die Vergottung des Ichs geht. Springt hier nur ein Funke über, so schließt sich der Stromkreis und die Richtung ist gewechselt. (Ist es doch Wesen des Kreislaufes, daß der gleiche Strom von oben nach unten und von unten nach oben führt!) Das Ich, das sich aller Stützen in der Realität begab, stürzt auf seiner höchsten Überhebung über den Gleichgewichtspunkt hinweg, der Ich austilgenden Tiefe zu. Der ganze Saft der Welt war in das dünne Gefäß des Ich gefüllt, — springt die überlastete Wand, so strömt das Ganze ins Dunkel hin, nichts bleibt zurück. Der grenzenlose Individualist ist dem reinen Christen stets am nächsten. Aus Cäsaren werden leicht Asketen — sie bleiben Weltüberwinder. Dies romantische Schicksal, dieser Sprung, dieser Überschwang, dieser Funkenschlag, dieser Richtungswechsel, er geschah bei Strindberg nicht anders als bei dem großen romantischen Feinde der Romantik in Deutschland, bei Friedrich Nietzsche.

Strindberg ist geistesgeschichtlich der nächste Nachbar von Friedrich Nietzsche und hat eigentlich auch dasselbe Schicksal gehabt. An der grenzenlosen Überspannung des auf sich selbst trotzenden Geistes zerbrach auch er. Er ist auch wahnsinnig geworden, nur nicht geblieben. Nach einer medizinisch offenbaren Geisteskrankheit (er hat sie selbst in „Inferno" beschrieben) hat er noch eine große Reihe neuer Werke in die Welt gesetzt. Aber als ein Besiegter, als einer mit kaum geminderter, aber unterworfener, verdüsterter Kraft ist er in die Welt der geistigen Ordnung und des sprachlichen Ausdrucks zurückgekommen. Er ist ein Katholik auf eigene Faust geworden, und über den teuflischen Kämpfen mit der Materie (die zu schildern noch immer seine erlesenste Kunst blieb) leuchtete jetzt statt der stechenden Fackel riesigen Selbstgefühls fern

und verschleiert ein Licht selbstlos hingegebener, sühnender Gottesliebe. Zu so deutlicher Gestalt kommt Romantik wieder in den Traumspielen, den Märchenspielen, den Passionsspielen des späten Strindberg. Dieser immer noch grimme Wille befiehlt jetzt einem tröstlichen Glauben, und sanfthüllende Schleier sinken über Blut und Spuk und Greuel. — Kein dramatischeres Kapitel enthält die Geschichte vom Kampf des europäischen Geistes mit der Romantik, das tragische Epos der neuen Glaubenssuche, als die Legende vom Leben des Schweden August Strindberg.

Aber bei den wichtigsten Erscheinungen der neuen Romantik sind wir noch nicht. Noch sind wir nicht bei denen, die nur eine Sehnsucht kennen, die Sehnsucht nach einem Leben im Geiste und in der Wahrheit. Selbst Hauptmann, und vollends Ibsen und Strindberg gehören der Romantik in ihrem problematischen Sinne an: realistische, heidnisch-weltliche Instinkte ringen mit der christlich-romantischen Himmelssehnsucht bei ihnen. Und das muß wohl so sein, weil alle diese Dichter aus einer Volkskultur heraus schaffen, in denen die eigentlich christliche Gesinnung im tiefsten Grunde schon zerstört ist, weil ihre romantische Neigung in ihrer Umwelt keinen Halt mehr zu finden vermag. So ist denn das größte Ereignis in der romantischen Geistesgeschichte dies geworden, daß in die europäische Kulturarbeit ein Volk eintrat, in dem es wirklich noch eine christliche Menschengemeinschaft im mittelalterlichen Sinne gab. Der Eintritt Rußlands in die Arbeitsgemeinschaft des europäischen Geistes führt zu dem reinsten Triumph der Romantik und der tiefsten Renaissance des christlichen Geistes, der in unseren Tagen überhaupt noch möglich war.

Sie wissen, daß vor etwa zweihundert Jahren durch die Gewalt eines genialischen Despoten Rußland europäisiert worden ist. Seit

einem Jahrtausend lebte dort das riesige Slavenvolk, von fremden und einheimischen Gewalthabern geplagt mit grenzenloser Geduld in seinem grenzenlosen Flachland. Fern aller romanisch-germanischen Betriebsamkeit, ließ es mit sich geschehen, was geschah, nahm hin, was man ihm brachte, und wuchs nur in seinem passiven Sinn mit dem byzantinischen Christentum auf eine naive, aber ganz innerliche Art zusammen. — Auf Befehl Peter des Großen sollte dies im frühmittelalterlichen Stil hinlebende Rußland plötzlich ein moderner Staat nach englisch-holländisch-deutsch-französischem Muster werden. Städte, Ämter, Stände, Berufe, Künste, Wissenschaften, Interessen und Ideen, eine ganze Zivilisation stampfte er aus dem Boden. Die Folge davon war eine hoffnungslose Zerreißung des Volkes. Denn selbstverständlich konnte nur ein ganz kleiner Kreis auf Kommando des phantastischen Tyrannen sich der neuen Lebensform anpassen. Unten blieb das große mittelalterliche Volk. Und so gab es und gibt es in Rußland eine dünne Oberschicht von Adligen, Beamten, Kaufleuten, die Französisch sprechen und Schiller zitieren, und ein riesig breites Bauernvolk, das, zu all dem ohne jede Beziehung, das Leben altmittelalterlicher Dorfchristen führt. — Dieses Auseinanderklaffen eines Volkes in zwei Teile ist freilich nichts, was Rußland allein kennzeichnet. Seit die germanischen Völker von oben her mit der griechisch-römischen Kultur imprägniert wurden, besonders seit der Verdopplung dieses Prozesses in der Renaissance, trennt eine tiefe Kluft die „akademische" Bildung der Oberen und die des Volkes auch bei den Westeuropäern. Aber nirgends ist der Riß so heillos tief wie bei diesen großen slavischen Völkern, denen die germanisch-romanische Mischkultur als ein Höheres aufgepfropft wurde. Bei uns gibt es zwischen den „Gebildeten" und dem Volke doch allerlei Übergänge, und schließlich ist selbst der

Grund der Nation nicht so ganz unberührt vom „klassischen" Geiste geblieben. In Rußland aber gibt es wirklich zwei verschiedene Völker; gab es zu mindesten bis vor wenigen Jahrzehnten ein vollkommen geschlossenes, altslavisches Bauernvolk und eine europäische Oberschicht.

Diese Oberschicht war in ihrer Stimmung mit zwingender Notwendigkeit romantisch: über ihr lag der Druck einer unerschütterlichen Despotie, der sie vom sozialtätigen Leben ausschloß und ihr Interesse nach innen wenden mußte. Im Innern aber konnte sie keinen festen Grund finden, denn aus der christlichen Tradition gerissen und der neuen Kulturbewegung nur oberflächlich eingefügt, hatte sie keine Weltanschauung, keinen eigenen Lebenssinn. Die russische Literatur, jahrhundertelang nur ein schwaches Echo der westeuropäischen Produktion, wurde ein hörbar kräftiges, auch außerhalb Rußland vernehmliches Echo zuerst in Puschkin. Den Russen ist er unschätzbar als der erste nationale Sprecher. Aber uns bleibt er wesentlich ein Echo, ein Nachhall Byrons, der, von mehr zufälligen, lokalen Obertönen abgesehen, dem europäischen Ohr nichts Neues melden konnte. — Auf die elegische Gebärde der russischen Gesellschaft folgte dann die ironisch kritische. Es gab bald nach Puschkin Geister, die diesen Zustand der wurzellosen Herrscherklasse, die nach allem Hohen griff, nichts in der Tiefe besaß und deshalb beständig schwankte — die diesen Zustand nicht mehr sentimental phantastisch, sondern ironisch kritisierend betrachteten, nicht mehr als ewiges Verhängnis, sondern als dumme und gemeine Menschenschuld. Mit dem großen Satiriker Gogol, der die spezifische Tragikomik seiner von einem völlig blutsfremden Geist schikanierten und unterjochten Rasse begriff, beginnt für Europa die russische Originalliteratur. Zu ihm gesellte sich der Erzähler Gontcharoff, der in seinem „Oblomow"

den jungen Mann der guten russischen Gesellschaft schilderte, der, von unklar widerstreitenden Ansprüchen gelähmt und verwirrt, sich in gutslawischer Passivität zum reinen Nichtstun entschließt. Er wird „sich selbst genug" und verfault. In der Kette der Hamletvariationen, die das 19. Jahrhundert von Harold und Adolphe bis zu Niels Lhyne und Hjalmar Ekdal schmiedet, liegt mitinnen als rostig trübes, russisches Glied der berühmte Oblomow.

Die russische Literatur aber hatte damit erst ihre negativen Kräfte enthüllt; sie hatte die Problematik ihrer herrschenden Kaste preisgegeben. Zum weltbewegenden Ereignis konnte der russische Geist erst werden, als er positive Kräfte ins Spiel brachte, als gleichzeitig mit dem ersten Aufblitzen der großen sozialpolitischen Revolution russische Dichter entdeckten, daß ihre Nation nicht nur aus dieser romantisch zerrissenen Oberschicht bestände, sondern daß es darunter ein Volk gäbe. Daß da Millionen russischer Bauern lebten, in allem Elend irgenwie besser und seliger lebten als Adel und Bourgoisie. Seit Puschkin war schon dergleichen gesagt worden — aber nun sollte es alles umgestaltendes Erlebnis, Wirklichkeit werden! Iwan Turgeniew, in dessen Schriften diese neue Wirklichkeit zuweilen schon wetterleuchtet, war noch allzusehr westeuropäisch gebildeter Geist, um hier den entscheidenden Schritt zu tun. Dieser sehr begabte Schriftsteller, der ein distanzierter Hamlet und ein gemäßigter Revolutionär, ein besonnener Melancholiker und ein weichmütiger Realist war, er bedeutet nur ein Vorspiel. Erst in Leo Tolstoi nahm russisches Wesen jene schonungslos geniale Wendung, die zu einer großen geistigen Bewegung in Europa führte. Tolstoi, der seine Arbeit mit einfachen Erinnerungen, Niederschriften aus Kindheits- und Kriegserfahrungen begann, war ein realistischer Schriftsteller nicht in der belletristisch betrachtenden Art, der nachgiebigen Anmut Turgenjews. Er hat jene

ganz unberührt scheinende Sachlichkeit des großen Schöpfers, des Genies. Aber eben deshalb sah er unter dem Elend der Massen und der Gemeinheit der Besitzenden den Feuerfunken unsterblicher Seele glühen, schweelend, zuckend, Erlösung heischend. Wie aus dem Landgerichtsrat Iwan Ilitsch, dem banalsten aller gutbürgerlichen Menschen, der plattesten aller Philisterseelen, in der Todesstunde ein alles bezwingendes Gefühl von einem überbürgerlich heiligen Sinn des Seins herausbricht — so treibt des Erzählers Tolstoi unbeirrbare Sachlichkeit in all dieser Wirklichkeit immer irgendwie einem überwirklichen Sinn entgegen — einer Rechtfertigung durch den Glauben. Diese geheime Kraft aber, die den Künstler immer wieder anzog, erwies sich auf die Dauer stärker, als der Reiz der Kunst selber. Daß das künstlerische Schaffen ihm auf die Dauer keine Rechtfertigung des Daseins mehr bedeutete, daß er nach gestaltlosem, unmittelbarem Verkehr mit der Wahrheit lechzte — daß aus dem Künstler ein „Heiliger“ wird — das zeigt den christlichen, den (im unproblematischen Sinne) romantischen Grundzug Tolstois. Das führte ihn fort von Shakespeare und Goethe und gegen sie. Einem Ibsen bog der Ausbruch moralischer Leidenschaft die Kunst nur ins Schriftstellerische um; denn der Norweger war Skeptiker, und sein ethischer Trieb schwankte in der sozialen, ja fast nur bürgerlichen Sphäre. Tolstoi griff durch alle Tiefen der Gesellschaft bis in den Grund und fand einen Glauben — deshalb wurde seine ethische Katastrophe eine Wendung wider die Kunst. Daß er dann doch Künstler blieb, das wurde mindestens Symptom seiner problematischen, doch auch im sekundären Sinne romantischen Seite.

Die große Krisis, die der Graf, der berühmte Schriftsteller, der reiche Gutsherr und glückliche Familienvater zu Beginn der achtziger Jahre erlebte, hat Tolstoi selbst geschildert in der Schrift

„Meine Beichte": Ein unerträgliches Gefühl von der Nichtigkeit seiner ganzen Gesellschaftsschicht und seiner eigenen Existenz wurde in ihm übermächtig —

> „Etwas Merkwürdiges begann in mir vorzugehen. Es kamen mir Momente einer Bestürzung, eines Stockens allen Lebens, wie wenn ich nicht wüßte, wie ich leben und was ich tun sollte. — — — Gut, du wirst 15000 Morgen Land in Samara und 3000 Pferde haben, aber was ist damit? Und ich war bestürzt und wußte nicht, was ich zunächst denken sollte. — — — Ich fühlte, daß etwas zerbrochen war, worauf ich gestanden hatte, daß nichts mehr für mich da war, worauf ich stehen konnte, daß, wovon ich gelebt hatte, nicht mehr existierte, und daß mir nichts Lebenswertes mehr geblieben war. Mein Leben war zu einem Stillstand gekommen."

Er bekennt, daß er dicht vor dem Selbstmord stand. Da machte er die seltsame Entdeckung, daß um ihn herum die Bauern in all ihrem grauen Elend ein in sich sinnvolles, ein wesenhaftes Leben führten. Ein Leben, daß trotz aller Entbehrungen beruhigt war durch einen Glauben, dadurch, daß in diesen Bauern das Christentum, das alte, mittelalterliche noch mächtig war. Des Glaubens aber an die göttliche Liebe, lebten diese Menschen der Arbeit, der Arbeit für die eigene und der anderen Existenz als letzte Pflicht. Und darin waren sie sicher und beruhigt.

Dies nicht im historischen, aber im prinzipiellen Sinne zufällige Beieinandersein von religiöser Lebenssicherheit und bäurischer Handarbeit erhielt für Tolstoi ein merkwürdig notwendiges Gepräge — als ob nicht ein gewissenlos sensualistisches Leben in geistiger Arbeit, sondern die geistig-produktive Existenz an sich Ursache alles Übels sei, als ob nur der Handarbeiter dem Gebot

produktiver Liebe nachleben könne. Aber diese Versetzung einer historischen Erscheinungsform ins Wesen der Sache, dieser Trugschluß, der ihn dann selbst im Kittel hinter den Pflug und an die Hobelbank führte, er war erzwungen fast durch die andere Quelle, aus der seine ethische Leidenschaft floß: neben dem innersten Jammer seiner Kaste sah er das große äußere Elend all der Arbeiter und Bauern. So schien ihm die moderne Wirtschaftsform an sich lästerlich und die einfache Naturalwirtschaft preisenswert. — So aber deutete er sich den Zusammenhang aller inneren und äußeren Not der Zeit: Er fragte: wie ist es möglich, daß viele Millionen Menschen leiden um den Luxus der anderen? Das geschieht durch den ganz bekannten, national-ökonomisch erklärten Ablauf der modernen Wirtschaft: das Bodenmonopol, das Überangebot der Arbeit, die Erzielung des Mehrwertes usw. Darauf ist weiter zu fragen: Warum lassen sich Millionen diese Zustände, an denen nur Tausende Interesse haben, gefallen? Weil diese wenigen die Macht haben, weil am letzten Ende die Gewehre und Soldaten in ihrem Dienst stehen. Da ist weiter zu fragen: Wie ist dies möglich? Diese Beschützer der verhängnisvollen Macht sind ja Mitglieder, Brüder, Schicksalsgenossen jener Unterdrückten? Und da lautet die Antwort: Weil eine Kirche die Lehre der Liebe, des Gehorsams in Gott zu einer falschen Lehre des staatlichen Gehorsams, der bequemen Autoritätsgläubigkeit verfälscht hat. — Deshalb hängt wie die innere, so zuletzt auch alle äußere Wohlfahrt davon ab, daß die wahre Lehre, die Lehre der Liebe verkündet werde und der selbstentäußernden Liebesübung.

Von nun an beginnt die Bahn Tolstois als Lehrer, als Prediger. Aber in neuer Form tritt in diesem Propheten der romantische Bruch zutage, der auch in Ibsen und Strindberg war. Sein

oberster Grundsatz lautete: Widerstrebe nicht dem Übel! Und das heißt: wende nie Gewalt an, sei sanftmütig, unterdrücke alle Leidenschaften, rotte die Sinnlichkeit in dir aus und jede Lust am Sinnlichen. Zieht er doch in seiner „Kreutzersonate“ die rigoroseste aller Folgerungen, fanatischer als selbst Strindberg: Das Geschlechtliche ist unrein, der Mensch entsage dem Geschlechtsleben und ruhig lasse er die Menschheit aussterben. Die mystische, die Todesforderung des Christentums erreicht hier dieser in seinen bewußten Argumentationen ganz rationalistische Geist durch unerhörte Konsequenz. Mit dem Elementarsinnlichen ist aber auch die bildnerische Sinnlichkeit, die verführerische Kunst verworfen — und doch wird diese Lehre in einem gewaltigen Kunstgebilde vorgetragen. Damit ist schon der Konflikt gegeben. Tolstoi setzt für seine Predigt wider Gewalt und Sinnlichkeit nicht nur die sehr unsanftmütige Wildheit seines riesigen Temperaments ein, sondern auch eine höchst raffinierte Kunst. Darin wird offenbar, daß sein Wille und seine Lehre den eigentlichen Gewalten der eigenen Natur nicht voll gerecht werden. Und dieser Widerspruch, der in jeder Zeile seiner Schriften zu fühlen ist, dieser Widerspruch liegt offen auch in seinem Leben: er trachtet danach, ein russischer Bauer zu sein, und kann doch seiner literarischen Leidenschaft nicht entsagen, und damit nicht den äußeren Lebensbedingungen, die solche Produktion braucht. Im Bauernrock und im schlichten Zimmer lebt er doch im prächtigen Schloß und an reichlicher Tafel, und doch von dem Land, auf das er verzichtet — aber zugunsten der Seinen verzichtet hat. — Das war Halbheit — aber die Halbheit eines Riesen; in jeder „Hälfte“ war hier noch mehr gradlinige Leidenschaft als im „ganzen“ der meisten anderen Menschen. Und wie tief der Kampf war, den er zeit seines Lebens um ein reines Ganze kämpfte, das hat sein Tod bewiesen.

Jener erschütternde Tod, da der Uralte plötzlich sich aufraffte, um es doch noch wahr zu machen: allein mit seinem Gott als ein Erdbebauer zu leben, fern der Gesellschaft, der Kunst und allem Luxus. Bei Nacht und Nebel entläuft er dem Herrenhaus und den sorgenden Seinen — da überkommt ihn der Tod. Und er stirbt, ein Flüchtling in einer Eisenbahnhütte, noch im Sterben polternd wider das weiche Kissen, das eine Kinderhand ihm unterschieben will. — — Was vom Werke Ibsens gilt, das gilt noch viel mehr vom Leben und Schaffen Tolstois: keine Lösung hat er den Suchenden unserer Zeit gewiesen — aber das größte Beispiel ehrlichen Suchens gab er, als er die Macht der Finsternis verkündete und das Licht, das in der Finsternis leuchtet.

Aber Rußland hatte noch mehr an Europa zu geben als solch gewaltigen Kämpfer. Aus seiner tiefsten Tiefe stieg ein Sieger, durch Leiden gestählt, durch Liebe unüberwindlich. Ein Künstler, ein Gestalter und Erfüller, der nicht mehr Probleme stellte, sondern Lösungen gab. Einer, der den russischen Bauernmenschen nicht mehr entdeckte und verkündete, sondern der es war und es bewies. Einer, der das Christentum nicht aus ethischer Leidenschaft mit Vernunftsschlüssen wiedereroberte, sondern der des Menschen Gottwerdung als ursprüngliches Erlebnis besaß — ein Christ im romantisch-reinsten und allerältesten Sinne. Dieser große Mensch, dieser größte Künstler in der Geschichte des 19. Jahrhunderts ist Fedor Dostojewsky.

Es klingt parador, wenn man sich erinnert, daß dieser Graf Tolstoi, der körperliche Riese, der ruhmgekrönte Autor, der reiche Gutsbesitzer, zeit seines Lebens eine zerrissene, problematische Natur gewesen ist — aber dieser Dostojewsky, der zehn Jahre seines Lebens in Sibirien gefangen zubrachte, der fast stets drückende Nahrungssorgen hatte und immer krank war, der war trotz allem

durchaus kein Problematiker! Im tiefsten Grunde war er ganz mit sich im Reinen, war ganz erfüllt von einem ungebrochenen Gefühl, in dem die ganze Welt all seiner Werke lebt. In Dostojewsky ist die russische Volkskraft noch einmal frei und mächtig geworden; er hat sie nicht verkündet, er hat sie einfach als Künstler erlebt und aus ihr heraus die gewaltigen Menschenbilder nach seinem Ebenbilde geschaffen.

Dostojewskysche Gestalten stehen nicht im Lichte dieser Welt, sie sind nicht zuletzt bedingt durch die sozialen Verhältnisse, den Stand, das Land, die Luft, von denen sie doch äußerlich ganz deutliche Spuren tragen. Was sie zuletzt leuchten läßt, ist nicht Widerschein der Sonne, die auf sie fällt, sie haben alle ein Licht wie Rembrandts Gestalten, ein Licht, das aus ihnen selber kommt. Sie sind wie innerlich illuminiert, sie leben als Zeugnisse einer göttlichen Seele, die nicht mehr von irdischen Dingen abhängig ist. Sie leben im „Geiste und in der Wahrheit". Jede dieser Gestalten ist in Wahrheit nur ein im zufälligen Fleisch wandelnder Geist. Sie können tun und lassen, sein und scheinen, was sie wollen, das göttliche Licht weicht nicht von ihnen. Alles Physische, Intellektuelle, Soziale und selbst Moralische wird vollkommen gleichgültig am Wesen dieser Menschen — aus jedem Schmutz tritt plötzlich der Heilige hervor. Niemand tut etwas, mit allen geschieht etwas — gleich toten Fischen hebt und senkt sie die Flut des Geistes. Sie strömt in diese Menschen ein und aus diesen Menschen aus, die alle nur ihre Gefäße sind.

Diese Gestalten aber hat Dostojewsky nur gesehen, erfaßt, gefunden in der Tiefe des russischen Volksgeistes. Dies Wesen lebt dort noch und offenbart sich uns bis in die jüngsten Tage. Lassen Sie mich aus der Fülle von Beispielen russischer Art, die uns noch heute mündlicher und gedruckter Bericht alltäglich bringt,

nur eine kleine Episode erzählen, die ganz wie eine Erfindung von Dostojewsky klingt. Im Herbst 1911 wurde in der Oper zu Kiew der Ministerpräsident Stolypin erschossen. Und plötzlich fiel das ganze Volk auf die Knie und begann zu beten. Die Zuschauer, die Sänger, die Bühnenarbeiter, der anwesende Hof und wahrscheinlich der Mörder auch, sie lagen auf den Knien und beteten Bußgesänge. Es gab nur das Gefühl, daß hier Furchtbarstes geschehen, daß ein Leben, ein geheiligt-geheimnisvolles Zeugnis des Höchsten angetastet sei, und daß man klagend und mahnend jene höhere Gewalt anrufen müsse. Feindschaft und Haß, Wirklichkeit und Welt versank, und alle lagen auf den Knien und beteten. — Als man aber hernach aufgestanden war nnd den schwergetroffenen Mann in ein Krankenhaus geschafft hatte, — da stellte es sich heraus, daß ihm die kostbare Uhr gestohlen worden war — und ganz gewiß hatte der Dieb noch eben mit auf den Knien gelegen und gläubig ergriffen mitgebetet. — Mord und Gebet und Diebstahl — Furchtbares, Heiliges und Gemeines, alles dieses flutet in diesen schrankenlosen Seelen ineinander. Sie bilden keine Gestalten, sie sind der dunkle Schauplatz, auf den zuweilen die Lichtgestalt heiligen Geistes tritt.

Dies ist die russische Menschheit, die Dostojewsky gestaltet hat. In seinem Roman „Der Idiot" finden wir den Helden als einen armen Epileptiker von verkommenem Fürstenstand, aber er ist der Christmensch, dessen grenzenlose Güte alles Stoffliche wegschmilzt von den Menschen, die ihm nahe kommen. Sie werden alle zu Kindern Gottes. So finden wir einen Mörder von stumpfen Leidenschaften gehetzt, von Sinnlichkeit überlastet und in Augenblicken eine heilig leidende, gottsuchende Kreatur. Wir finden eine Mutter, die fast bis zum Pathologischen unintellektuell ist, nicht einen Satz logisch zu Ende bringt, und die dabei

doch der klügste Mensch dieser ganzen Welt ist, mit ihrem Instinkt alles überschauend und fühlend und leitend. Eine Überwindung des Intellektuellen durch eine rein seelische Kraft, wie sie ein Westeuropäer nie erdenken und darstellen könnte. Und so finden wir in diesem Buch noch einen ewiglügenden Trunkenbold, einen posierenden jungen, falschen Selbstmörder, einen gemein-diebischen Halunken, und auf sie alle fällt in irgendeinem Augenblick des Leidens das große Licht, aus ihrem Innern bricht die alles sühnende Liebessehnsucht der Kreatur, und in solchem Augenblick sind sie Heilige — alle!

Raskolnikow, der Held des Romans, durch den Dostojewsky in Deutschland zuerst berühmt wurde, glaubt sich durch das äußerste Mittel eines Mordes von der Kette der großen Liebesgemeinschaft losreißen, der bloßen Selbstentfaltung leben zu können — aber sein russisches Menschentum überwältigt ihn, und während er aller äußerlichen Verfolgung Trotz bietet, erliegt er der inneren, die Sühne verlangt für die Verletzung des Heiligsten, des Menschenlebens, in dem Gott überall offenbart ist. — Indes ist dieser Roman nicht, wie man in Deutschland noch vielfach meint, Dostojewskys Hauptwerk. Unendlich weiter in seiner geistigen Verzweigung breitet sich, recht eigentlich der „Faust“ dieses Anti-Goethe, das mächtige Fragment „Die Brüder Karamasow“. Vier Söhne stellt der Dichter um einen Vater. Der Alte ist ein Wüstling, ein schleicherisch, brutaler Lump — und doch ein Mensch, der an der eigenen Schmach zu leiden vermag. Als er von dem Tode seiner ersten Frau erfährt, erzählen die einen, er habe Gott gepriesen, daß er von diesem Übel erlöst sei, und andere sagen, er wäre in seine Kammer gegangen und hätte geweint. Und der Dichter bemerkt:

„Es ist sehr leicht möglich, daß das eine wie das andere

wahr ist, daß er sich über seine Befreiung von ihr gefreut und zu gleicher Zeit doch über ihren Tod geweint hat — beides zusammen. In den meisten Fällen sind die Menschen, und sogar Bösewichte, viel naiver und aufrichtiger, als wir es von ihnen voraussetzen. Ja, und wir selbst sind es doch gleichfalls. —"

Dieser Fedor Pawlowitsch Karamasow hat vier Söhne. Der erste, Dmitri-Mitja, ist der reine Instinktmensch, ihn beherrscht das Blut. Er ist immer unfrei, ist haltlos, kritiklos, von allen Gefühlen sogleich überwältigt. Er lebt wüst, er tut Schlimmes, aber in allem Toben ersehnt er etwas Hohes und Reines, und trägt Schillersche Verse im Herzen und auf inbrünstigen Lippen. — Iwan, der zweite, ist ganz und gar Gehirn, er will mit dem Verstand ans Ende kommen und kommt in Zweifel und Verzweiflung. Der naiv freche Egoismus des Alten wird in ihm gefährliche Theorie: „Alles ist erlaubt". Und doch ringt auch er, voll verzweifelten Mißtrauens in den eigenen Geist, inbrünstig um letzte Gewißheit. — Der dritte, Alexei-Aljoscha, ist ganz Seele; er ist der Christ. Durch seine ganz selbstverständliche Güte werden alle Menschen gut, die sich ihm nahen. Alles Böse wird an ihm zunichte. — Der vierte aber ist ein Lakai, ein Bastard, Fedor Pawlowitschs unehelicher und nicht anerkannter Sohn. In dem ist alle Leidenschaft des Geschlechts zu Gift und Gemeinheit geworden. In dieser mißhandelten Kreatur lebt Kraft nur noch als ein wahllos dumpfer Egoismus fort. Sehnsucht ist in diesem Halbidioten nur noch Sklavendrang nach „Emporkommen". — Dieser Smerdjakoff erschlägt den Vater — um Geld. Aber dieses Mordes wird der wilde, zornige Mitja von der Welt, der hochmütig, skrupellose Iwan von seinem eigenen Gewissen verklagt. Der hat ihm Tod gedroht, dieser gegönnt, jener gegeben —

und mitten im Wirbel steht Aljoscha, alles mitleidend und liebend überwindend. Die leibhaftige, immer reine Seele in dieser Menschenwelt von Vatermördern.

Wie aber im Verlaufe der Erzählung das Geschlecht der Karamasow zum russischen Volk und weiter zur Menschheit wächst, das ist das Erstaunlichste in diesem einzigen Kunstwerk. Orgiastisch taumeln hier alle entbundenen Kräfte — und zuletzt kreisen doch alle in fragend frommer Bahn um die eine große Menschenfrage „Ist Gott?" Dies ist Rußland, aber dies ist zuletzt die Menschheit. — Gehirn und Seele, Iwan und Aljoscha, die Brüder, Jahre fern voneinander, seit Monaten stumm nebeneinander, kommen zum erstenmal dazu, miteinander zu sprechen, in einem schmutzigen, lärmenden Speisehaus. Und dann sprechen sie:

> „Zu welchem Zweck sind wir hier zusammengekommen? Um von der Liebe zu Katerina Iwanowna zu sprechen, oder von dem Alten und Dmitrij? Oder vom Auslande? Von der verhängnisvollen Lage Rußlands? Vom Empereur Napoleon? Nun, deswegen etwa?"
>
> „Nein, nicht deswegen."
>
> „Also begreifst du es selbst, weswegen. Den anderen mag so etwas einerlei sein, uns aber, uns ‚Gelbschnäbeln', ist es nicht einerlei, wovon wir reden, wir müssen vor allen anderen Dingen die aus der Ewigkeit in die Ewigkeit reichenden Fragen lösen, das ist unsere Sorge. Ganz Jungrußland tut doch heutzutage nichts anderes, als über die ewigen Fragen philosophieren."

Mitja aber, der älteste Bruder, der treue, dumme, wilde, gute, böse Mitja — Mitja, der nichts ist als Blut und Leidenschaft, er ruft — als ein kluges Kerlchen von streberisch glattem Geschick ihn höhnen will — voll tiefsten Gefühls:

„Die Karamasows sind nicht Schufte, sondern Philosophen, denn alle echten Russen sind Philosophen; du aber bist, wieviel du da auch gelernt haben magst, doch kein Philosoph, sondern ein ganz gemeiner Knecht."

Und er hat recht. Morden und rauben, selbst stehlen und betrügen können diese Karamasowmenschen — aber nie gemein werden, nie gemein wie die Philister, die erbärmlich Behaglichen. Von ihnen scheidet sie auf ewig der suchende Geist — macht sie zu Philosophen, zu Weisheitsfreunden — in allen Lasten und Lastern zu Frommen und zu Heiligen.

Dies ist Dostojewskys Menschheit, dies ist die russische Welt, von der jene Mutter am Schluß des „Idioten" ausruft, daß sie keine Wirklichkeit mit Europa gemeinsam habe:

„Und das alles, das ganze Ausland und euer ganzes Europa, ist nur ein Phantasiegebilde, und wir alle sind im Ausland nichts als ein Phantasiegebilde . . . Denkt daran, ihr werdet es selbst sehen."

Sie hat recht. Zwischen der russischen Welt und der abendländischen, der zumal, die auf den Schultern von Kant und Goethe ruht, ist nichts gemeinsam. Dort strebt alles zur Form, sucht Grenzen und Ordnung — der Geist soll Gestalt werden. Hier flutet alles ins Grenzenlose zurück, die Gestalt soll sich im Geist wieder lösen. Aber eben darum ist hier, beim größten Dichter der Russen, erst die eigentliche Leibwerdung des romantischen Geistes. Durch Dostojewskys Genie wird im Stoff des russischen Lebens zum erstenmal an Objekten dargestellt, was Novalis nur als innerste Erfahrung zu singen vermochte. Neben der Lyrik des Novalis, den Dramen Hauptmanns, ward hier als das weitaus größte unter ihnen — in Dostojewskys Roman das Epos der Romantik geschaffen. Es gibt keine Welt, die der Goetheschen

Welt an vollkommener Ausbildung ebenbürtiger, und keine, die ihr wesensfremder wäre als die Welt Dostojewskys. Beinahe alles, was uns auf dieser Welt wertvoll und wichtig ist, wiegt für Dostojewsky letzten Endes gar nichts. Verstand und Kraft, Leistung und Persönlichkeit — das ist nicht „allerhöchste Kraft", nicht „höchstes Glück der Erdenkinder" — es ist zuletzt nur eine Wolkenbildung im großen Himmelssturm, wesenhaft ist allein jene göttliche Macht, die durch alle Wesen weht. — Mit Dostojewsky hat die Romantik im 19. Jahrhundert ihren großen Kreislauf vollendet. In Dostojewsky kommt sie mit Kräften, die ein Jahrhundert gespeist und gesteigert hat, noch einmal auf ihren alten höchsten Punkt zurück — zu Novalis, von dem sie ausging. In Dostojewsky ist alles organisch verbunden, problemlos rein und unter aufgewühltester Oberfläche im Grunde voll tiefsten, göttlichsten Friedens. Gerade wie Novalis ist Dostojewsky von werktätigster Menschenliebe, von ernstester Weltwürdigung beseelt. Sie beide gleichen hier den großen Realisten, denn es berühren sich im vollkommenen Typus die Extreme der realistischen und romantischen Welt. Einem Dostojewsky kann alles Irdische wieder gleich wichtig und liebenswert sein, weil es keine Verführung mehr für ihn hat; weil er weiß, daß es nie den letzten Wert darstellt, weil er alles Lebendige nur als mitleidens- und liebenswertes Zeichen eines Höheren fühlt. Entsinnen Sie sich, daß Friedrich Schlegel an Novalis vom Christentum schrieb:

> „Ist es nicht mehr eine Religion des Todes? Du bist der erste Mensch, der Kunstsinn für den Tod hat!"

Und über sein größtes Werk, über die Brüder Karamasow hat Dostojewsky das Motto geschrieben aus dem Evangelium Johannes:

> „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wenn das Weizenkorn

in die Erde fällt und nicht stirbt, so bleibt es allein; stirbt es aber, so bringt es viele Früchte."

Der Tod wird das Ziel des Lebens — die Auflösung des Seins in den göttlichen Ursprung wird seine Erklärung sein. Hier wieder ist das „Ertrinken, Versinken" in einem reineren, größeren Geist gestaltet und gepriesen als in den Wagnerschen Gesängen. Hier hat die Romantik noch einmal den Ton der echten, vollen Erfüllung gewonnen durch einen Künstler, der das Glück hatte, ein ganzes Volk als unbenutzten Stoff zu finden, und der eines der größten Genies aller Zeiten war. Seit Shakespeare aus Kraft und Willen die Menschen der Renaissance bildete, hat kein so großer Künstler mehr gelebt wie Dostojewsky, der die Menschen des christlichen Rußland darstellte in ihrer Ohnmacht und ihrer Sehnsucht. Mit Dostojewsky ist das Wesen der christlichen Romantik vollendet und erfüllt.

Sechste Rede

Neuer Realismus bei Beginn des 20. Jahrhunderts

„O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet."
(Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras)

Wir haben nun gesehen, wie sich im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts mit dem produktiven Geistesleben der Völker auch die Romantik wieder erneut — erneut und gekrönt hat: Mit Dostojewsky ist das Wesen der christlichen Romantik vollendet und erfüllt. Von Osten kam diese Bewegung und nur in einer östlichen Menschlichkeit war sie zu Ende zu bringen. Nur Rußland ging den Heilsweg der leidenden Kreatur, der Erlösung gibt, weil er die Form zerstört und den Geist ins Grenzenlose entläßt — nur Rußland, das große, tiefe, tragsame ging ihn zu Ende. Ein Dostojewsky war Überwinder, wo selbst der westlicher bestimmte Tolstoi, wo der Schwede Strindberg, der Norweger Ibsen nur Kämpfer, Versucher — und zuletzt Besiegte waren. Denn der Westen drängte zu anderer Antwort auf die Fragen der Zeit. Nicht nur solche Weihe der Unkraft war es, die der Geist, von den Leiden und Sehnsüchten des Jahrhunderts wachgerufen, aussprach. Die Taten, die Eroberungen, die Unternehmungen und Triumphe des Jahrhunderts riefen ihm zu, eine Weihe der Kraft zu verkünden. Nicht in der Überwindung — in der Erfüllung der begrenzten Formen, nicht in der Auflösung — in der Vollendung der Individualitäten, nicht in der Hingabe — in der Behauptung des Ich zu erreichen das Gefühl großen Zusammenhanges, die Würde tiefer Einordnung, die Ruhe erfüllten Seins — das rieten die anderen Stimmen. Von denen nun, die diesem Rufe folgten, gibt uns keiner ein helleres, festeres, einfacheres, besser zum Beginn geeignetes Beispiel als der große geschichtliche Gegenspieler Ibsens: Björnstjerne Björnson.

Ibsen blieb sein Leben lang ein Romantiker. Auch als er die tragischste aller Satiren auf die Romantik schrieb, den „Peer

Gynt", und die böseste, „Die Wildente", — auch dort eiferte er immer nur gegen sich selbst, auch dort traf er immer noch den Kern seines eigensten Wesens. Am Schlusse seines langen Lebens aber ward die Vergeblichkeit seines Widerstrebens offenbar — rein trat der Romantiker hervor, und sah auf das gelebte Leben der angespannten Tat mit klagender Verachtung: Daß wir nicht gelebt haben, das sehen wir, wenn wir Toten erwachen. Diesem Henrik Ibsen aber war ein großer Begleiter gegeben in Björnson; immer, anziehend und abstoßend zugleich, begleitete dieser Ganz-mit-sich-Eine den Problematiker durch sein Leben. Ibsen hat einmal im Anfang seiner Bahn dem Jugendgefährten, dem glücklichen Rivalen gehuldigt, damals als er den König Hakon in seiner harmonischen Kraft darstellen mußte, den siegreichen Kronprätendenten, der das Recht blind ergreift mit dem Griff, und dem alles zuletzt gelingt, weil er nie zweifelt an seinem Recht. Ibsen hat dann später sich mit feindseligem Mißtrauen, mit dem Spott des bewußten Gehirns, gegen diesen skrupellosen Gefährten, dessem Bilde er nie entrinnen konnte, gewendet, er hat ihn im „Bund der Jugend" als naiven Volks- und Selbstbetrüger karikiert. Und er hat am Schlusse seines Lebens doch bekennen müssen, daß er niemanden tiefer geliebt habe, als diesen, seinen feindlichen Freund. — Björnson war Hakon; er hat sein ganzes Leben lang immer recht behalten, weil er an sein Recht glaubte. Er, der Redner, der Agitator, der Liedersänger und Volkserzähler, der Dramatiker, der immer bereite Erzieher — er wurde in Wahrheit König seines Volkes, während Ibsen, ein halb Verbannter, mißmutig im Schatten lebte. Er gab den Norwegern ihre nationale Unabhängigkeit und hat schließlich an seinem Lebensende einen jungen Mann prinzlichen Geblüts aus Dänemark, annähernd als seinen Statthalter König werden lassen; und dieser König von

Björnsons Gnaden nahm den Namen Hakon an. Er, Björnstjerne Björnson, war der Glückliche, und das Glück war seinem Verdienst so verkettet, wie es das Wesen seines Genies ausmacht.

Wenn aber bei Ibsen ein zerbrochenes Leben der Preis ist für Werke von höchster Geschlossenheit und reifer Stärke, so stehen bei Björnson eine Masse großzügig flacher, nur effektvoll skizzierter Werke in dem alles überstrahlenden Lichte eines Lebens, wie es kaum ein Mensch der letzten Geschlechter gelebt hat. Ibsens Wirkung ist vom Grad seiner scheinbaren Objektivierung abhängig; Björnsons Äußerungen sind um so hinreißender, je mehr sie unmittelbar persönlich sind. Alle seine Werke werden wohl überlebt werden von seinen wundervollen Briefen, die erst jetzt erscheinen. Nur in seltenen Stücken seiner Dichtung, etwa in einigen kleinen Bauernnovellen, hat Björnson das Leben so voll und stark eingefangen, wie er es selber gelebt hat, und wie es aus solch biographischen Dokumenten strömt. Nach Tat und Bewährung, sinnlicher Entfaltung, sozialer Einordnung, bürgerlich bauender Arbeit ruft all sein Wesen. Seine Familie, sein Haus, seine Kunst, sein Vaterland, alles sind ihm gültigste, beseligende Offenbarungen göttlichen Wesens. Schaffensglück glüht um diesen großen Bürger, der ungestüm von Form zu Form, von Grenze zu Grenze schreitet — aber immer Ziel und Tat vor Augen. Vom Individuellen gehalten und erfüllt, wehrt er alles schwärmerisch Grenzenlose ab, haßt den romantischen Flug, der vom gestaltlos innersten Seelenkern unmittelbar ins göttliche Herz der Welt, ins wieder gestaltlos Allgemeine schwingt. Freilich, wo er in seinen Dramen am deutlichsten wider romantischen Schwarmgeist polemisiert, greift er nicht in die Tiefe: Sein Doppeldrama „Über die Kraft", — das ist ein antiromantisches Zeugnis von einer Art, daß sich die gründlicheren Gegner der Romantik nicht

gern darauf berufen. Denn hier werden Symptome niederer Art, unintelligenter Aberglaube statt übergeistigen Glaubens in ihrer tödlichen Wirkung gezeigt. Der Gott, der auf Gebete oder Dynamitexplosionen hin den Naturzusammenhang wundertätig durchbricht — das ist nicht der Gott des Novalis oder Dostojewsky. Man widerlegt eine Bewegung nicht, wenn man ihre Vergröberung in dumpfen Geistern als gefährlich dartut. Björnsons riesiges Temperament entlockt dem Zusammenprall dieser Willen mit dem Naturgesetz mächtig theatralische Wirkungen — aber was da zerbricht, ist doch noch pure Unvernunft, nicht überschwengliche Vernunft, wie er glaubt. Es gehörte aber zu diesem Mann, sich die Probleme so leicht, so glatt zu machen. Die Ausdeutung der Kräfte, die in ihm lebendig und wirksam waren, und der Gegenkräfte, mit denen er rang, im Wettbewerb um die stumpfen, zu weckenden Seelen der Masse, die Ausdeutung dieser konkurrierenden Kräfte war Björnsons Sache nicht. Was groß in ihm war, das hat er gelebt und nicht gelehrt.

Nur zuweilen blitzt in ihm ein wirklich tiefes Bewußtsein der eigenen Art auf. So hat er in einer kleinen Erzählung „Mutters Hände" ein Selbstporträt gezeichnet: Die Mutter erzählt der Tochter von dem früh verstorbenen Vater, der ein mächtiger Volksredner, ein Laienprediger, ein Erwecker zu allgemeiner Arbeitslust, zum Opfern und Helfen außerhalb der Kirchenfrommheit, zu einem höchst praktischen „Christentum" gewesen sei. Und die Tochter fragt:

„Also wie Tolstoi —?"

„Nein, er und Tolstoi waren ganz verschieden. Tolstoi ist von slavischem Stamm. Iwan, der Grausame, wie Tolstoi, sie sind beide von demselben Stamme, sind beide Gegensätze, die einander bedingen. Der eine vollführt alles mit Gewalt-

tätigkeit, der andere will nicht einmal Widerstand leisten. Der eine mußte den Willen aller Übrigen beugen und zerschmettern, um Platz zu schaffen, der andere möchte den eigenen Willen aus freien Stücken aufgeben, um seine Begierde zu töten. Slavischer Drang zur Tyrannei, slavischer Drang zum Märtyrertum — leidenschaftliche Grenzenlosigkeit auf beiden Seiten; beide von demselben Volk, in denselben Verhältnissen geboren.

Alle Freiheit, die wir im westlichen Europa genießen, haben wir dadurch errungen, daß wir Grenzen eingehalten haben; nicht nur für uns selber, sondern auch für andere; auch im Widerstand leisten. Das Schwache ist ohne Grenzen, das Starke setzt sie und hält sie ein."

„Aber die Bibel lehrt doch auch —"

„Jawohl, die kommt ja auch aus Osten. Wir Westländer handeln gegen die Bibel."

Treffendere Worte können nicht gefunden werden zur Charakteristik der Geistesart, die sich als erster Versuch einer neuen irdischen Religiosität seit Deutschlands klassischer Zeit in Europa wider den orientalisch-christlichen Geist und seine romantische Renaissance setzt. Das sich geheiligt finden in den Formen und in der Kraft, die Formen schafft und verteidigt, das ist es, was die antiromantische Gesinnung ausmacht. Das ist es, was Björnson, den frommen Heiden, am tiefsten unterscheidet von dem bis zum Nihilismus mißtrauischen Ibsen, der sein ganzes Leben lang ein heimlicher Christ wider Willen war.

Dies merkwürdige, für die geistesgeschichtliche Situation der vorigen Generation so charakteristische Verhältnis Ibsens zu Björnson findet sich (nur nicht mit den gleichen dramatischen Akzenten persönlicher Beziehung) zwischen zwei großen Künstlern

Frankreichs wieder. Das sind Gustave Flaubert und Emile Zola. — Flaubert hat von allen Zeitgenossen am meisten Ähnlichkeit mit Ibsen, durch die ungeheuer skrupulöse, nie befriedigte Art seines Seins und Arbeitens, durch die unbeirrte Wahrhaftigkeit und harte Sachlichkeit seines Naturells, durch die wollüstige Leidenschaft, mit der er sich das Leben „schwer" gemacht hat. Aber der freilich große Unterschied liegt darin, daß bei Flaubert die herrschende Leidenschaft eine wesentlich ästhetische, bei Ibsen eine ethische ist. Flaubert mühte sich um einen vollkommenen Stil, im Glauben, daß die höchste Wahrheit nur im reinen Kunstwerk faßbar sei. Ibsen rang um den Ausdruck dessen, was er als wahr empfand, bildete danach seinen Stil zur Tauglichkeit und schloß mit einem Hohn auf den „Dichter". Flaubert war zerrissen, weil er seinen reinen Gefühlstrieb immer wieder von Instinkten der ausschweifendsten Liebe, des Hasses, der wild romantischen Empfindsamkeit gekreuzt fühlte; Ibsen, weil sein im Grunde romantischer Fatalismus sich immer wieder von aktiveren, sozialen Instinkten zu Willen und Hoffnung aufgestört fand. Der ehrte die reine Handlung und sah sich vom Schwall des Gefühls gestört; jener glaubte im Grunde nur dem mystischen Gefühl und sah sich zu Handlungen verführt. Dies erklärt ihre Ähnlichkeit, erklärt aber auch, warum in dieser inneren Auseinandersetzung bei Flaubert der Ton mit ganz anderer Wucht, bewußt und entschieden auf die antiromantische Seite fiel. Flaubert war doch in seinem letzten Ziel sicherer, klarer als Ibsen und deshalb siegreicher. Er hat am Ende doch das Gefühl gehabt, vollbracht zu haben, worauf es ihm ankam. Denn trotz aller Skepsis, die Flaubert selber gegen seine Produktion nährte: Ein paar Werke sind ihm ganz gelungen. Ein Mann, der die Versuchungen des heiligen Antonius so beschreiben kann, ist Herr all der ekstatischen Leidenschaften

geworden, die er in sich wogen fühlte, und er gibt so der Welt ein großes Vorbild. In solcher sieghaften Bemeisterung der Form liegt aber auch das positive, das realistisch triumphierende Moment der großen Dichtung, mit der Flaubert ein episches Fazit des romantischen Jahrhunderts geschaffen, das neben Ibsens dramatischer Trilogie bestehen muß. Ich meine jene „Geschichte eines jungen Mannes", die den unendlich bedeutsamen Titel „Education sentimentale" führt — ein Titel, den wir uns gut über dem ganzen Geschichtsablauf denken können, den wir hier betrachten. In diesem Roman geht nicht nur ein romantisch-hamletischer Jüngling — ein ganzes Geschlecht von jungen Leuten, die die Wirklichkeit nicht fassen und bemeistern können, geht zugrunde. Von sehnsüchtigen Hirngespinsten: erotischen, artistischen, politischen umnebelt, tappen sie an aller Verwirklichung vorbei, der Traum nimmt ihnen die Kraft zum Leben. Die zwei aber, die schließlich übrigbleiben, und in scheinbar abgeklärter Ruhe beieinander sitzend mit elegischvergnügtem Gespräch das Buch beschließen, die sind keine tätigen freien, wirklichkeitmeisternden Geister geworden, sondern Philister, klägliche Knechte des Wirklichen; in kleinen, sinnlichen Egoismen, laulich bedeutungslosem Gedankenspiel erschöpft sich ihr typischer Philisterschwatz. Der Traum hat ihren Geist verzehrt, erwacht sind sie schal und gemein. Diese ganze Generation hat nichts geleistet, sie hat umsonst gelebt. Und ihre Ruhe ist Friedhofsruhe. Die steinharte Fassung dieses großen Gedichtes darf uns nicht darüber täuschen, daß Flaubert hier aus dem allerpersönlichsten Anteil heraus das Schicksal des romantischen Problematikers geschrieben hat, daß er eigenste Gefahr hier gestaltend überwand. Er war ein romantischer Mensch, aber er verachtete und haßte alles, was in ihm romantisch war. Eine einzige Stelle aus seinen vielen außerkünstlerischen Äußerungen mag hier sprechen.

Sie knüpft an eine Betrachtung des französischen Romantikers, des Herrn de Musset, an. Flaubert sagt:

„Für ihn bestehen die Organe der Poesie aus Nerven und Magnetismus. Aber ihre Elemente sind von hellerer Natur. Wenn es genügte, empfindliche Nerven zu haben, dann wäre ich mehr wert als Shakespeare und Homer, die ich mir als sehr wenig nervös vorstelle. Diese Verwirrung ist ruchlos, das darf ich sagen, der ich durch geschlossene Türen Leute, die dreißig Schritt weit entfernt miteinander leise sprachen, deutlich verstanden habe, ich, dem man durch die Bauchhaut die Eingeweide vibrieren sieht, und dem in dem Zeitraum einer Sekunde Millionen Gedanken, Bilder und Zusammenhänge aller Art wie entzündete Raketen eines Feuerwerks im Gehirn aufspringen. Die Poesie beruht keineswegs auf einer schwächlichen Veranlagung des Geistes und die nervöse Reizbarkeit, die Fähigkeit, grenzenlos zu fühlen, ist Schwäche. Um mich klarer auszudrücken: wäre mein Gehirn kräftiger entwickelt, dann hätte mich das Rechtsstudium nicht vor Langeweile krank gemacht, statt Elend hätte ich Gewinn daraus gezogen. Und statt, daß ich den Kummer im Kopf trug, fuhr er mir in die Glieder, daß sie in Krämpfen zuckten. Es war krankhaft. So gibt es Kinder, auf welche die Musik schlecht wirkt; sie haben große Anlagen, behalten beim ersten Zuhören die Melodien, regen sich beim Klavierspielen auf, magern ab, werden bleich, und ihre armen Nerven zucken vor Qual, wie sich Hunde winden, wenn sie Musik hören.

Nicht unter solchen Kindern sind die Mozarts der Zukunft zu erwarten."

Wenn Sie noch Friedrich Schlegels romantischen Grundsatz von

der „grenzenlosen Reizbarkeit des Gemüts“ im Ohre haben, so werden Sie hören, mit wie verzweifeltem Ingrimm hier ein höchst Beteiligter aufs Herz der Romantik zielt. Dieser Flaubert ist in unserer Geschichte, der Geschichte des romantischen Geistes im 19. Jahrhundert, ein nicht weniger merkwürdiger Fall als Henrik Ibsen. Wie jener in der geistigen Grundstimmung, so war dieser seiner Nervendisposition nach geborener Romantiker; aber sieghafter als Ibsens moralische Aktivität stemmte sich Flauberts klassisches Formgefühl wider den auflösenden Geist. Das Zeichen des Kampfes, der krampfhaften Anspannung freilich, wich auch von ihm und seinem Werke nie völlig. Wie er diesen romantischen Grundzustand, den heute noch immer gewisse Geister für den einzig menschenwürdigen halten, bis in seine physischen Wurzeln hinein gekannt, gelebt — verachtet und unterdrückt hat, das ist die eigentliche Lebensleistung Gustave Flauberts. Ihre Tendenz aber stellt ihn ebenso nahe zu der schaffensseligen, fest abgrenzenden Art eines Björnson, der das „Widerstandleisten“ zum Wesensprinzip erhebt, wie sein Weg, sein Schicksal ihn von jenem naiv Glücklichen entfernt.

Ganz verwandt aber mit Björnson, nicht nur in der Gesinnung, sondern dem Blute nach, sein südliches Widerspiel: in der alle Skrupel überrennenden Wucht seines Temperaments so zu dem halbgermanischen Nordfranzosen Flaubert gestellt wie Björnson zu Ibsen —, ist der jüngere große Epiker Frankreichs, der halbitalienische Südfranzose Emile Zola. Zola war nirgends ein Problematiker, sondern ganz und gar ein ungebrochener Willensmensch wie Björnson. Sein ganzes Leben ist ein einziger großer Lobgesang der Kraft. Wie Björnson hat auch Zola alles erreicht, was er wollte: Er faßte den schier übermenschlichen Plan, in einem Romanzyklus das ganze, große Leben des zeitgenössischen

Frankreichs zu schildern, eine Familie in vier Generationen durch alle Schichten der Nation zu führen, und in guten Jahren vollendete er den letzten, den zwanzigsten Band seiner „Rougeon-Macquart". Er faßt den Entschluß, den zu Unrecht verurteilten Hauptmann Dreyfuß von der Teufelsinsel zu befreien, und gegen Generalität und Minister, Parlament und Presse von ganz Frankreich erreicht er sein Zeil. Ein Gewaltiger, ein Sieger von Geburt.

Ein Denker und Deuter von elementarer Bedeutung aber ebensowenig wie Björnson. Sein großes Temperament gab auch geistige Anregungen die Menge, aber seine ausgeprägten Lehren sind teils grob falsch — teils trivial richtig. Zola war wirklich in seiner Meinung „Naturalist" im Heugabelsinne der Kopie; er erdenkt den Widersinn eines „roman expérimental", in dem „Beweise" für Sozialtheorien zu liefern seien. Er vergißt scheinbar ganz das Medium, dessen Passage er selbst einmal als den einzigen Weg zur Kunst bezeichnet hat: des Künstlers Temperament. Ein persönliches Temperament ist allein Gewähr, daß ein Stück Natur jene in sich geschlossene Bildung erhält, die es zur Kunst macht, aber es ist ebenso sicher Gewähr, daß es jener Objektivität der Betrachtung entrückt wird, die ein „Experiment" oder auch nur eine Beobachtung wissenschaftlicher Art ermöglicht. Aber während Zolas Theorie so Willen und Persönlichkeit abschwur, schuf er Kunstwerke von leidenschaftlichster Subjektivität. Mehr noch als für seinen Vorgänger Balzac trifft ein Wort Taines für Zola zu:

> „In der ganzen Geschichte der Kunst findet sich kaum ein zweitesmal eine so unkünstlerische Idee, aber auch kein Kunstwerk von ähnlicher Größe."

Balzac war noch Individualpsychologe; und wenn er den gut französischen Wahn hatte, dichtend einen kompletten Seelenkatalog, eine „Naturgeschichte des Menschen" schaffen zu können, so brauchte

er das soziale Milieu doch stets nur als Hintergrund, um seine Menschen zu erklären, und er blieb damit im Kult jenes Individualismus, der bisher als einziger Hort geistiger und künstlerischer Freiheit erschien. Zola — und deshalb scheint er mir geistig neuer, wichtiger, bedeutender als der artistisch reichere Balzac — hat ein Fazit der technischen und sozialen Massenentwicklung gezogen, und das Milieu selber zu seinem Helden gemacht. Die Menschen glaubt er nur als charakteristische Endprodukte dieser großen Gebilde zu benötigen: sie erklären ihre Umwelt. Aber während so seine Idee die Freiheit löschte und das Ich ins Mechanische drückte, kehrte sein Temperament den Effekt um: diese Maschinen und Häuser, Hallen und Fabriken, Klassen und Stände, diese Städte und Staaten wurden plötzlich als Geschöpfe der menschlichen Kraft, ja als ihre bloßen Gefäße fühlbar, Triumphe unserer Vitalität. War die Maschine, diese „Menschenbestie", furchtbar über den Individuen — sie ist doch von Individuen geschaffen, der Mensch bleibt das Furchtbarste! So gewinnt, was der Einzelmensch an Glanz verliert, die Menschheit, der wir alle angehören, doppelt wieder. Jenes Dichtwerden der gesellschaftlichen Verknüpfungen in und um das Individuum, das Dichter wie Hauptmann und Dostojewsky als Negativum, als Zeugnis menschlicher Unfreiheit in allem Irdischen, Materiellen begriffen hatten — als romantisches Zeugnis, daß unserer Seele Würde nur in rein geistiger Sphäre zu finden sei — diese im 19. Jahrhundert so erstarkte soziale Verbundenheit, sie wird von Zola zum erstenmal positiv in Anspruch genommen in ihrer Großartigkeit, ihrer Produktivität, ihrer Schöpfernatur gefühlt und zu fühlen gegeben. Eine ungeheuere Lebenskraft und Daseinsfreude deutet hier den hauptsächlichsten Stoffzuwachs des 19. Jahrhunderts ins Erdgläubige, Realistenfromme, Schaffenstrunkene um. Gesamtheiten, So-

zialbildungen sind hier zum ersten Male als hinreißende (in jedem Schrecklichen noch Große!) Offenbarungen menschlich-göttlicher Natur empfunden. Wenn man das Wort aus der Flachheit einer praktischen Tendenz in die Tiefe künstlerischen Wesens zieht, so muß man sagen: Zola ist der erste „soziale" Dichter — der erste, dem zwischenmenschliche Gebilde vollste Gefühlswerte gewannen. Der erste soziale Dichter und bisher der größte.

Weil Zola aber mit überpersönlichen Wesen zu tun hat, so folgt schon, daß seine Technik gar nicht naturnah sein kann. Und in der Tat: Zola ist einer der wuchtig kontrahierendsten Stilisten, einer der kühnsten Phantasten, die neue Dichtung kennt. Er beschäftigt sich eigentlich überhaupt nicht mit Dingen, die, wissenschaftlich gesehen, existieren, sondern mit phantastischen Symbolen, monumentalen Abkürzungen der Wirklichkeit. Diese Bergwerke und diese Malerateliers, diese Markthallen und diese Theater, diese Warenhäuser und Wundergrotten, Kirchen und Börsenhallen — sind sie real? sind sie nicht alle spukhafte, menschenfressende Dämonen, Ungeheuer, von Helden erzeugt, Helden bezwingend und schließlich auch von Helden erschlagen? Freilich aus Realitäten sind sie erbaut; eine ganz kindlich spielerische Lust an der Zahl, der Masse, der Details, beschleunigt diesen Dichter. Hier ist der unkünstlerische, der naturalistische Anlauf seiner Kunst: mit der Freude eines riesigen Statistikers oder eines genialen Journalisten sammelt er Fakten, Daten, Details, häuft sie, türmt sie, verdoppelt sie wieder — aber allmählich merken wir, daß diese Stoffhaufen erstaunlich symmetrische Gruppen bilden, sie ordnen sich zu einem riesigen Monument, sie verdecken schließlich Sonne und Mond, scheinen allein auf der Welt. Bauten von der cyklopischen Symmetrie assyrischer Paläste sind es, alle entgegenstrebenden Pfeiler gleich sicher gefügt, vom Blut eines Dichters gekittet,

in dem die Seherkraft der Einfühlung wohnt, der mit heroischer Gerechtigkeit jede Partei ergreift. Man denke, wie im Bau des „Germinal" der tiefgegründete Grimm der streikenden Bergleute auf dem höchsten Punkte balanciert wird, durch das ohnmächtig verzweifelnde Elend des Direktors — der unfreier als sie alle von den anonymen Mächten des Kapitals gegängelt und von seinem Weib, dem einzigen Sinn seines Arbeitslebens, verraten ist. Ein Wunder künstlerischen Gleichgewichts! — Aus dem exakten Naturalismus ist höchster Stilismus geworden — denn unbewußt war ein phantastisch-leidenschaftliches Temperament immer Führer!

Wie als Künstler ein Phantast, ist Zola als Politiker ein Utopist. Er schließt sein Lebenswerk mit großen Manifesten für Wahrheit, Arbeit, Fruchtbarkeit und Gerechtigkeit, in denen das moralische Pathos die sinnlich-künstlerische Form ganz sprengt; innerster Erzieherdrang, realste Schaffenslust ergießt sich aus gesund-kindlicher Seele. Dieser Mann, dem flache Psychologie Freude am Häßlichen, nihilistische Galle nachsagt, war in Wahrheit ein einziges überquellendes Gefäß der „joie de vivre". — Diese zwanzig Bände der Rougeon-Macquarts, die uns durch alle Höllenqualen der modernen Welt geschleppt und freilich auch alle ihre Triumphe gemalt haben, diese zwanzig Bände schließen mit der Schilderung einer Mutter, die ihr Kind auf dem Schoß hält: das Kind streckt seinen Arm in die Luft „wie ein Banner, das zum Leben ruft" — Das ist das letzte Wort, und das erste, des ganzen riesigen Zolaschen Werkes.

Ein Freund, ein Verfechter, ein Wegbahner des Lebens war dieser Zola, des Lebens und aller lebenführenden Kräfte. Wie der Gerechtigkeit im Falle Dreyfuß, so hat er der künstlerischen Freiheit siegreiche Schlachten geschlagen als der kritische Herold der neuen Malerei — des Plainairismus, der auf dem Gebiete

der bildenden Kunst zuerst die Burgen akademisch faulen Philisteriums brach. Sein intimster Freund aber war jener Cézanne, der, ganz ähnlich wie Zola, im Wahn möglichst treu die Natur zu fassen, einen überimpressionistischen, neuen Monumentalstil als erster fand — den Stil der nicht mehr unterjochten, der herrschenden Seele. An Cézanne aber schreibt Zola, in einem Augenblick, da seine innerste Natur alles theoretische Meinen überwältigt, die Feuerworte:

> „Wir haben alle Systeme studiert und verworfen und, nachdem wir hart gearbeitet hatten, uns gesagt, daß außerhalb des mächtigen persönlichen Lebensgefühls alles Lüge und Dummheit ist."

Die Waffenbrüderschaft, die den Südeuropäer Zola mit dem Nordländer Björnson verbindet, wird aus diesen Worten mächtig zu Ihnen sprechen. Mag heute, eine ästhetische Mode, vom Subjektivismus empfindlicher Romantiker emporgebracht, von Zolas Werk gering reden — diese große, soziale Monumentalmalerei wird wiederkommen, sie wird viel heute Berühmtes überleben, denn sie trägt als Zeugnis einer großen, schaffensfrommen Vitalität den höchsten Ruhm in sich.

Dies war der alten westlichen, der jungen nordischen Kulturvölker Weckruf zu neuen lebensgläubigen Taten. Wie aber hielt sich das Heimatland der neuen realistischen Religiosität, wie das Volk Goethes und Kants im Zeitalter der neuerwachenden Geister? Ist nur von seiner slawischen Grenze her Hauptmanns neuchristliches Gedicht, von seinen südöstlichen Bezirken Hofmannsthals nihilistische Klage laut geworden? Was ist der Anteil, den die deutsche Nation beigesteuert hat zur Neuaufrichtung eines realistischen Lebensgefühls? Wer verwaltet von deutschen Dichtern das Goethesche Erbe? Das Erbe einer Gesinnung, die aus der begrenzten Form das Höchste zu entwickeln vermag.

Die rechten Erben Goethes waren ja in der deutschen Dichtung nie ganz ausgestorben. Es gab unter der Vordergrundherrschaft der Philister ganz große Talente idyllischer Natur, die für sich das Erbe Goethes besaßen und verzehrten. Damit meine ich zunächst nicht einmal einen Autor wie Paul Heyse, den man den „Statthalter Goethes auf Erden" genannt hat, — eine zu liebenswürdige Benennung für einen lebhaften, aber durchaus unschöpferischen Nachempfinder, einen immer Fertigen und selbstgefällig Sicheren. Ich denke an wirkliche, an echte Dichter, an Menschen wie Mörike und Gottfried Keller, Menschen, die ganz aus der Problematik und der Sentimentromantik kamen, aber in ihrem überlegenen Witz und in der andächtigen Klarheit ihres Blickes die Kraft fanden, zu Goetheschen Lebenswegen aufzusteigen. Der „grüne Heinrich" der zweiten Auflage bleibt im Leben und in der Wirksamkeit. Keller ist ganz gewiß einer der „realsten" Geister, die im 19. Jahrhundert gelebt hatten, er hat die Wirklichkeit in jeder Gestalt geliebt und gelehrt. Jede Art vordringender Menschenarbeit auch die lärmende, qualmende, blitzende Technik der Gegenwart wußte er als Manifest des himmelstürmenden Geistes zu fassen. Romantische Trauer um verlorene Paradiese war ihm so fern wie dem Goethe, der das glücklichere Amerika neidete! Wenn in unseren Tagen der Dichter Leonhard Adelt, der zugleich ein Flieger ward, weltfromm ausruft:

> „War es nicht konzentrierte Kraft und konzentrierter Wille, die hier Maschine hießen und dort unten Stadt; war es nicht die Schöpferkraft des Menschen, die den toten Stoff in den beseelten Kreislauf seines Lebens zwang?"

— so hat Keller solchen Geist schon in prophetischem Vorgefühl sprechen lassen: Als der wehleidige Romantiker Justinus Kerner die Eisenbahn schalt, und das Luftschiff wie eine apokalyptische

Vision hinmalte, wehklagend über das Ende idyllischer Einsamkeiten, da rief er ihm zu:

„Schon schafft der Geist sich Sturmesschwingen
Und spannt Eliaswagen an;
Willst träumend du im Grase singen,
Wer hindert dich, Poet, daran?
— — — — — — — — — —
Und wenn vielleicht in hundert Jahren
Ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
Durchs Morgenrot käm' hergefahren —
Wer möchte da nicht Fährmann sein?

Dann bög' ich mich, ein sel'ger Zecher,
Wohl über Bord von Kränzen schwer,
Und gösse langsam meinen Becher
Hinab in das verlaßne Meer."

Wie hier in seinen äußerlichen Sentiments, hat Keller dem Romantiker auch in seinen sozialpolitischen Formen abgesagt, als ein Bürger von ausgesprochenem politischen Sinn, gleich lebhaft für Freiheit und Ordnung und gegen fromme Schwärmerei und anspruchsvolle Despotie gestimmt. Und in jenem weitesten Feld, da sich des Menschen Ich gegen Welt und Gott abgrenzt und bildet, hat er nichts öfter und teilnahmsvoller dargestellt als jene éducation sentimentale, die aus Schwärmern Bürger, aus hamletischen Melancholikern tätigfrohe Menschen macht. Wenn dieser, dem deutschen Kunstgenießer unentbehrliche Poet (wie mehrere seinesgleichen) doch nicht in der europäischen Geistesgeschichte einen wesentlichen Raum beanspruchen darf, so liegt das nicht an der Qualität, sondern mehr an der Masse, der Ausdehnung seines Geistes. Von dem ein wenig engen schweizerischen Lokalinteresse,

das seine tüchtige politische Haltung kennzeichnet, ist in seinem ganzen Werk ein Hauch. Ein wenig von eingesponnenem Seldwyler Wesen, das er so tief zu verspotten weiß, ist ihm selbst eigen; ihm fehlt der Zug in die große Welt. Der letzte Rest von Philisterruhe, leichtem Behagen und leiser Verbitterung, den bei einem Fontane doch wenigstens der weltstädtische Umschwung Berlins stets durchrüttelte, steckte auch in dem Züricher Stadtschreiber. Darum ist sein Leben und Schaffen zuletzt idyllisch, rein in sich selbst ruhend, — künstlerisch vollendet, aber ohne jenes Pathos, das den Werken höchsten Ranges noch über die künstlerische Vollendung hinaus zueignet. Ein Mangel an aktiver Leidenschaft, an bewegender Größe ist es, der uns hindert, diese feinen und echten Nachfahren Goethes als deutschen Einsatz in die neue Geschichte des Geistes neben jene großen Beweger aus dem Norden und Westen zu stellen, von denen wir vorher sprachen.

Und Ähnliches, wenn auch nicht ganz dasselbe, gilt von dem deutschen Dichter, der in den achtziger Jahren als einer der ersten im naturalistischen Sturme sich erhob, und der freilich im populären Sinne gar keine „idyllische" Natur war. Er, der als erster Deutscher den Naturalismus als Ausbruch neuer kriegerisch sieghafter Naturgewalt aus dem Menschen verstand, der erste, bis in den Kern nichtromantische deutsche Lyriker nach Goethe: Detlev Freiherr von Liliencron. Er war gewiß vom Schlage der Björnson oder Zola, dieser niedersächsische Edelmann, in dem plötzlich die ganz tiefe, wilde Energie seines Stammes und seines Standes Bild und Klang wurde, höchst heidnisches, grimmig und jauchzend ins Leben greifendes Gedicht. Bei uns in Deutschland hat diese neue erdhaft starke und mutige Lyrik auch wirklich Großes gewirkt — Größeres als viele wissen. Zum europäischen Maß aber, das wir in unserer Betrachtung anlegen müssen, fehlte

es diesem großen Lyriker am geistigen Wuchs — an der Stärkung des Instinkts durch das Bewußtsein. Dies lyrische Elementargenie war in allen mehr objektivierenden Äußerungen dilettantisch, uneigen und wirr. Nicht als Temperament im privatpsychologischen Sinne, aber als geistesgeschichtliches Phänomen war auch Liliencron eine idyllische, in sich gesättigte, nicht weltbewegende Natur.

Hatte also wirklich Deutschland, das Vaterland des realistischen Evangeliums wie der romantischen Botschaft damals, als sich der Geist der Zeit erneuern wollte, vor einem Menschenalter keinen ebenbürtigen Geist, keinen leidenschaftlich bewußten Weltbeweger zu nennen, den es den Ibsen und Flaubert, Björnson und Zola, Tolstoi und Strindberg hätte zur Seite stellen dürfen? Dem war nicht so. Es schien nur so, schien deshalb so, weil der erste große deutsche Bezwinger der Romantik *früher* gelebt hatte als die Exponenten anderer Nationalitäten und deshalb weniger beachtet vom Schauplatz abgetreten ist — noch zur Zeit der ungebrochenen Macht philiströsen Ungeistes. Der deutsche Dichter und Denker ist *Friedrich Hebbel*, und erst seit etwa fünfzehn Jahren vollzieht sich seine Wiedergeburt im deutschen Bewußtsein. Er ist der Vorgänger Ibsens (und der umsichtige Norweger hat das wohl gewußt) — aber er ist als Wirkung *jünger* als Ibsens Nachfolger Gerhart Hauptmann. „Gyges und sein Ring" ist fünf Jahre später als Hauptmanns „Weber" in der deutschen Reichshauptstadt zum *erstenmal* aufgeführt worden. Ganz langsam begann man zu erkennen, daß hier der deutsche Geist schon seine Antwort auf Fragen gegeben hatte, über deren leidenschaftliche Aufstellung Ibsen und Flaubert kaum hinausgekommen waren. Hebbel steht nicht auf einer Linie mit den großen Apostaten der Romantik, von denen wir vorher gesprochen haben.

Die Linie, die von Kleist und Heine zu Nietzsche führt, ist nicht die Achse seines Lebens. Diese sind zugrunde gegangen in dem Kampf gegen die Romantik; Hebbel ist der erste, der in diesem Kampfe Sieger geblieben ist; und nicht um den Preis einer leisen Verphilisterung wie Chamisso, Fontane oder Keller, sondern mit dem ganz offenen Blick für die Größe und die tragisch blutige Konsequenz der Weltsituation. Das ist der große Platz, der ihm hier in unseren kulturgeschichtlichen Betrachtungen gebührt.

Hebbel hat es gekannt, das „Geheimnis, wunderbar wie keins, des In- und Durcheinanderseins". Die Wollust der selbstauflösenden Ekstase, des schwärmerischen Gottsuchers, des dämonischen Gottesmörders, die Räusche der maßlosen Leidenschaften — die da alle münden in dem ewig lockenden Rausch des Todes, sie waren ihm nicht fremd. Aber ebenbürtig setzt sich in seiner hartgeprägten Individualität diesen Trieben ein anderes Gefühl entgegen: ein Gefühl von der göttlichen Notwendigkeit, von der heiligenden Macht der Formen, der Grenzen, der in sich beschränkten Individuen: „Der Tropfe muß als Tropfe leben, im Meer zerrinnt er mit dem Meere".

— — — — — — — — — — — — — —

> „Heiliges Licht, das alles scheidet! Du machst die Dinge, beleuchtest sie nicht bloß. Ohne dich ein Chaos".

Das ist die Wiederkehr der Goetheschen Welt und die letzte klare Absage an die Romantik — die Romantik, in derem tiefsten Innern immer die Hymne an die Nacht singt.

Hebbels Lebenslauf führt aus den tiefsten Niederungen dumpfen Drucks zu Höhen freien Schaffens und Genießens — und gerade dadurch aus Stimmungen von selbstmörderischer Ekstase zum rein und klar brennenden Feuer großer Weltfreundschaft. Er begann unter Klagen und Anklagen verzweifeltster Art, wie ein

Hiob war er in seiner Jugend, mit hungerndem Leib und zerrissener Seele, und er vermochte an den letzten zehn Silvesterabenden seines Lebens in das Tagebuch zu schreiben „Bleibe alles, wie es ist". Dies ist beinahe der umgekehrte Weg, den die Lebenslinie derer nahm, die wir die Apostaten der Romantik nannten — es ist der Weg des Siegers, des Überwinders. Wie sich aber ein Leben in grimmiggewaltigen Pendelschlägen von äußerem Druck und innerem Freiheitsdrang zu gleichgewichtiger Harmonie einstellt, das hat er wie in seiner Biographie in jedem seiner Werke gewiesen.

Dies ist sein tiefstes Wissen: daß unser wahres Sein, daß Gott nur das Ganze ist, daß wir mit unserem bewußten Ich ein nichtiger Teil sind, dessen einziger Wert ist, ins Ganze zurückzustreben — daß aber dieses Ganze nicht anders offenbart ist, nicht anders gefühlt und gedacht werden kann, als in den begrenzten Teilen, in Individuen. Deren „tragische Schuld" und kosmisches Glück ist es, so rastlos als vergeblich aus tiefer Vereinzelung zur Ganzheit zu streben. — Von diesem Grundgefühl lebt jeder Gedanke, jeder Satz, jedes Gedicht, das Hebbel geschaffen hat. Seine schönsten lyrischen Gedichte, sie schildern alle nichts wie das Herausschweben der Seele, die sich in der Weihe der Nacht, des Traums, der Liebe, des Weins, des Werks aus den Schranken des Ichs heraus dem Ewigen zuhebt, und von dem höchsten Naturgesetz schon im Entschweben wieder erfaßt und in den schützenden Kreis der Individuation zurückgebannt wird. Wie das Gedicht von jenen mystischen Schwänen, die, vom Sturm vermählt, vom Sturm getrennt, sich nach einem Augenblick höchster Vereinigung nie wiedersehen — so schwingt Hebbels ganze Lyrik im ewig notwendigen Takt von Flut der Sehnsucht und Ebbe der Form. — Alle seine Epigramme sind nichts als das bald ironische, bald

tragische Abgrenzen des Teils vom Ganzen. Was der Mensch für seine eigenste Fackel hält, ist zuletzt immer nur ein Stück ihm geschenkter Sonnenkraft — und doch braucht die Welt den tragikomischen Wahn des Eigenseins, denn nur am sich widersetzenden Einzelding vermögen wir das Walten des großen Lichts zu sehen. Und Hebbels Dramen, sie sind nichts als die große Organisation seiner Epigramme. Sie haben nie ein anderes Thema gehabt als den tragischen Menschen: den Menschen, der entweder die göttliche Urkraft in sich entfesselt, so daß die Form seines Ichs, die Möglichkeit individuellen Seins sich aufzulösen droht, oder den anderen Menschen, der sich „starr verkrochen in der Schlacke", der sich so in die Grenzen seines Ich einschließt, daß der Zusammenhang mit dem Ganzen, aus dem er stammt, aufhört, daß die Ader abgebunden wird, durch die allein seine Form Lebensblut erhält. Menschen, die wie Judith in Gott hineinspringen, wie Holofernes Gott in sich hineinschlingen, wie Candaules den nötigen Schlaf der Welt um ihrer suchenden Unrast willen stören, — oder solche, die wie Meister Anton die Welt nur noch als soziale Form verstehen, oder wie Rhodope den Schleier als Teil ihres Ichs haben: das sind Hebbels dramatische Gestalten. Rastlos bewegt zu sein zwischen den zwei großen Arbeitspolen, in nie vollendbarer Arbeit am eigenen Ich das Göttliche zu entfalten — das ist die tragisch-heroische, die schmerzlich-frohe Botschaft vom Sinn des Lebens, die Hebbel bringt. Mit dieser Verkündigung ewiger Unrast in ewigem Willen zur Form ist Hebbel der große Feind alles Philistertums, aber auch aller Romantik geworden. Grundlegend aber ward er für eine neue, fromme Pflege des Irdischen — eine Kultur. Mit 25 Jahren schrieb Hebbel:

„Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste

Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, so weit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein."

Und um diesen Satz herum hat Hebbel sein Lebenswerk geschrieben — mit einer tiefen Konsequenz, die seinem Leben eine alle Details überwindende Größe gibt. Eine Größe, von der nur Domestikenblicke abirren können zu den kleinen psychologischen Relativitäten, in denen sich in dieser Welt auch das Größte einzig realisiert.

Die ungeheuere Konsequenz, mit der Hebbels Leben durch schwerste Gefährdung zielwärts gesteuert ward, bedingte freilich auch jene überwache Anspannung des Bewußtseins, jene Überschärfe des Blicks, unter der Hebbels Kunst oft genug leidet. „Es ist mehr Wahrheit als Natur darin" hat Heinrich Heine mit genialer Treffsicherheit von Hebbels Erstling gesagt. Und hier wird der Preis deutlich, den doch auch dieser Sohn des romantischen Jahrhunderts zahlen mußte, um mit seiner Daseinsmaxime zum Ideal Goetheschen Lebens zurückfinden zu können. Ihm mußte Erkenntnis sein, was jenem einfache Existenz, mußte Kaufpreis sein was jenem Patengeschenk war. Er hat in einem Kampf gelebt, der ihn mit fünfzig Jahren verzehrt hatte, und obschon Sieger, hat er seinen Siegespreis nie ganz von den Spuren des Kampfes, von Blut und Schweiß, reinigen können. Der Weg zur Gottheit, den er zeigte, war Goethes Weg — wo jener aber vorbildlich wandelte, hat Hebbel erst die verschüttete Straße wieder aus dem Geröll gehoben, sie mit grimmem Spatenstich erst umgrenzt. Nicht so edel, nicht so erhaben ist das Vorbild seiner Geste — aber es war die Regung, die uns vor allem nottat, es war der scharfe Schlag, der den Damm wieder zuwarf, den die Romantik einst

zerrissen. Wir sind Hebbel, dem Harten, dem Heftigen mehr Dank schuldig als irgendeinem Vollendeten. Er ist der festeste Fels, auf den die neue Kirche gebaut werden kann.

Wenn wir aber nun vor dem Ende unserer Betrachtungen fragen, wo hat der Mut neuen Erdenglaubens, der frohe Wille der Tat, hat der Geist des Fortinbras in unseren Tagen sichtbare Gestalt gewonnen, wo leben heute Menschen, die als Erben Hebbels, Erneuerer Goethes und Überwinder der Romantik die Führerschaft zu neuer Kultur zu übernehmen mächtig sind? — so lassen Sie mich zum Schluß ein Tryptichon aufrichten: ein Bild von drei sehr verschiedenen Menschen, aus drei verschiedenen Nationen, aber vom Rahmen des einen gleichen Schaffensdranges und Weltgewissens umspannt. Nicht als die einzigen, aber als die stärksten, deutlichsten Vertreter des neuen, kriegerisch frommen Geistes erscheinen sie mir in dieser Stunde, diese Sprecher der drei größten europäischen Kultursprachen: ein Engländer, ein Franzose und ein Deutscher.

Bernard Shaw, der Schriftsteller englischer Sprache, ist eigentlich kein Engländer, sondern ein Ire. Das will sagen: Sohn eines Volkes, das durch die Melancholie seiner Landschaft und das Verhängnis seiner Geschichte zwiefach berufen ist, romantische Menschen zu erziehen — Tagträumer und Wirklichkeitsverächter, ausschweifende Phantasten und böse Spötter — nahe Verwandte des norwegischen Peer Gynt — zigeunerische Hamlets. Shaw aber ist mit der geistigen Spannkraft dieses Geschlechts in den Adern nach England gekommen, und hat diesen Stamm des immer erfolgreichen Fortinbras nicht nur um seines naiv egoistischen Glaubens willen verhöhnt, er hat ihn um seiner immer sicheren Taten willen auch neidvoll bewundert. So wurde seine Aufgabe, das englische

Wesen mit der Leidenschaft und der Tiefe irischen Geistes zu ergreifen und neuen Zielen zuzuwenden, den Zielen der Björnson, Zola und Hebbel.

Shaws Weg geht also notwendig über eine religiöse Neufundamentierung der englischen Volkskraft. Er findet hier auf dem sittlichen Volksgrunde das Puritanertum als herrschende Macht — die lebendigste Form, die der Protestantismus irgendwo gewann. Als Lehre von dem himmlischen Reich, für das man sich auf Erden bewähren müsse, ward dieser Sekte Glauben Generationen lang das geistige Rückgrat englischer Machtentfaltung, politischer, wirtschaftlicher, sozialer. Allmählich erwies sich auch diese erdnächste Interpretation des Christentums nicht mehr fähig, die praktischen Triebe und Taten des Engländers zu decken — die Skrupellosigkeit, mit der das auserwählte Volk von Albion eine am Jenseits orientierte, selbstopfernde Morallehre mit seiner selbsterfüllten Praxis zusammenband, ist im 19. Jahrhundert als die „Heuchelei" — besser als die grotesk alogische Vitalität eines höchst unphilosophischen Volkes deutlich und deutlicher geworden. So wenig Hamlet zu sein, so bedenkenlos alles Geistige zum bloßen Instrument des Wollens herabzudrücken, zeigt sich auf die Dauer auch als Gefahr. Hier hat schon Byrons Hohn eingesetzt, und in diese Lücken zwischen englischer Theorie und Praxis stößt auch Shaw den Speer seines Spottes. Aber Hohn ist ihm nie genug, und noch weniger will er die Praxis der reinen, weltfremden Theorie opfern. Er bewundert den Engländer der stets „in Gottes Namen" seinen Vorteil sucht — er will seine Praxis nur durch eine mehr adäquate Theorie veredeln. Er ist als Puritaner geboren und hält sich noch dafür; als ein unbedingter Arianer glaubt er, daß der Gott (die „Lebenskraft" heißt es meist in seinem Munde) im Menschen zur Welt gekommen sei und hier

Entfaltung fordere. Auf ähnlichen Wegen wie Immermann führt er den Protestantismus hinüber zur Kulturreligion Goethes:

> „Die wahre Freude am Leben besteht darin, zu wissen, daß man für einen bestimmten Zweck, den man selbst als einen mächtigen anerkennt, gebraucht wird und daß man durch und durch aufgebraucht ist, bevor man auf den Lumpenhaufen geworfen werden muß. Zu wissen, daß man eine Naturkraft sein kann, statt eines fieberkranken, selbstsüchtigen kleinen Bündels von Schmerzen und Nöten, das jammert, weil die Welt sich nicht der Aufgabe widmet, einen glücklich zu machen"

Dies ist Shaws Kredo, und in einer ersten Folgerung aus diesem Kredo ist er ein eminent tüchtiger Sozialist. Ein Sozialist freilich, der zugleich ein bedeutender Gegner des Marxismus ist. Denn nichts liegt Shaw so fern, als vom notwendigen Ablauf der Natur irgendein Heil zu erwarten; im Gegenteil: der stumpfe Naturablauf hat alles bestehende Elend und Unrecht in die Welt gebracht, der göttliche Geist aber, der im Menschen wirkt und uns erfüllt mit dem

> „Gefühl für die Heiligkeit des Lebens, das einen Mitmenschen ohne Rücksicht auf seinen sozialen Rang oder seine geistige Klasse achten heißt" —

dieser Geist heißt uns gegen den Naturlauf unseren Willen zur Verbesserung der sozialen Organisation einzusetzen. So strebt Shaw einer Sozialisierung unseres Seins in rastloser Kleinarbeit entgegen — vollbewußt, daß sie niemals ganz erreicht werden kann und soll! Denn so sehr er die „hoffnungslos private Natur", den Menschen ohne Gemeingefühl, als unfromm, unfruchtbar verachtet — so wenig treibt er doch die hegelisch-preußisch-marxistische Vergottung des Staates an sich. Notwendiger Weg und er-

zieherisches Mittel zur Entwicklung von Individuen bleibt alle Vergesellschaftung. Sozialismus und Individualismus sind ihm keine Gegensätze mehr. In der innerlichsten Lösung dieses drängendsten Problems zeigt sich die Größe der neuen Lebensbotschaft; gerade hierin stimmt Shaw völlig mit den beiden Repräsentanten anderer Nationalität, an die ich noch denke, überein. Und der Sozialindividualismus dieser Drei weist mit größter Klarheit als auf seine metaphysische Wurzel auf den Hebbelschen Lebensrhythmus: das Ganze nur in Individuen offenbart, die Individuen nur im Streben zum Ganzen lebendig. — —

„Admirez les uns, les autres!" ruft Shaws französischer Partner — eine in seltsamem Gleichmaß individualistische und sozialistische Aufforderung! „Es ist in uns ein ewig einsames, es ist das, was uns alle eint" — kündet der deutsche Dichter. Shaw bezeugt nur den englischen Boden, auf dem er steht, wenn er mit möglichst praktischem Sinn an der Verwirklichung seiner Idee arbeitet und der Vergesellschaftung von Kanalisationen, Gasanstalten, Straßenpflasterung zunächst einmal ein mächtiges Stück seiner Arbeit widmet.

Ein Nebengefecht liefert Shaw dabei dem marxistischen Materialismus, der die eigentlich schöpferischen Willenskräfte im Menschen lähmt. Er ist selbst nicht immer sicher vor rationalistischen Launen, mechanistischen Ideen, aber in seinen wachsten Momenten ruft er aus:

> „Der Materialismus hat das große Mysterium des Bewußtsein nur isoliert, indem er mehrere geringfügige Mysterien beseitigte, mit denen wir es vermengt hatten, genau so wie der Realismus das große Mysterium des Willens zum Leben isoliert hat. Die Isolierung macht beide auffälliger

als früher. Wir dachten, wir seien der Wolkenregion der Metaphysik auf immer entronnen und werden nur noch tiefer in ihr Inneres geführt."

Vom metaphysischen Willen, von religiöser Kraft das Leben befruchten lassen, das ist Shaws Sinn. Sein Kanonkönig, der „Religion das einzige Thema, das fähige Menschen interessiert" nennt, er ruft in aufquellendem Machtgefühl seiner Tochter, der Heilsarmeemajorin, seinem Schwiegersohn, dem Dichter, zu:

„Was haben wir drei mit dem niedrigen Volk von Sklaven und Götzendienern zu schaffen?"

Shaw fühlt sich jeder Art von Religiosität näher als blasiertem Philistertum und platter Aufklärung. Darum nennt er seine Stücke trotzig „Spiele für Puritaner" und zeigt selbst der schwachgeistigen Heilsarmee eine letzte Hochachtung.

Darum aber liefert er sein Hauptgefecht der problematischen Romantik, die eine zur Wirklichkeit nicht passende Religiosität als Führerin erwählt, um die Pflichten der Wirklichkeit elegisch meiden zu können. Shaws ganze Ironie ist nichts als ein immerwährendes Polemisieren gegen die Romantik, die er „die Schmach der modernen Menschheit" nennt. Wobei er freilich ihre letzten, furchtbarsten Konsequenzen in der Melodramatik des englischen Bürgers vor Augen hat, dem „Ideale" und „Schönheit" ein fester Wall gegen jede unbequeme Wahrheit des Lebens ist. Diese Romantik, die „zerlegt man sie, ein Viertel Tiefsinn nur und stets drei Viertel Feigheit ist", dieses Heldentum der Phrase, diese wirklichkeitslose Schöngeisterei, sie trifft der ganze Hagel Shawscher Pfeile. Wie für seinen antagonistischen Landsmann Wilde der Heiland, so ist für Shaw Satan der Erfinder der „Romantik" und die Hölle ist ihm der Ort untätig sinnlichen Selbstgenusses. Aktivität ist Shaws höchstes Gebot, und der feine, ästhetisch hochstehende Müßiggänger,

das Ideal Oscar Wildes, der „Gentleman“ ist der Gegenstand seiner grimmigsten Verachtung.

„Der moderne Gentleman ist einer, der genug Geld hat, um das zu tun, was jeder Tropf tun würde, wenn er sich's leisten könnte; das heißt: er konsumiert, ohne zu produzieren.

Selbst die höchste Ausbildung körperlicher oder moralischer Fähigkeiten kann mit der Schande des Schmarotzens nicht versöhnen.“

Der arbeitende, der wirkende Mensch aber ist ihm in jeder Gestalt höchst preiswürdiger Held und mit ingrimmigem, bis zur Groteske bitterem Ernst kontrastiert er solch Heldentum in seiner nüchternsten, unfeierlichsten Äußerung mit dem hohlen Prunk wesenlos romantischer Ritterschaft. — Er verhöhnt die Komödianterei der Schwäche, das Gefühlstheater, das an die Stelle der Tat tritt, aber eben weil ihm Wirken und Wirklichkeit alles ist, überwindet er die Scheu vor dem echten, dem lebendigen Schauspielertum, dessen Erkenntnis die neuen Romantiker (die österreichischen besonders) so lähmt. Ihnen ist alles bewußte Sich-zur-Schau-Stellen, Sich-Abrunden als Unwahrheit verdächtig — nur das Unwillkürliche (das doch dem Menschen nie rein gegönnt ist!) scheint ihnen wahr; hier wurzelt eines Schnitzlers Mißtrauen, eines Hofmannsthals Verzweiflung. Shaw aber ruft herrlich frech: „mir die Trompete des Gauklers!“ — und wirklich spricht er bei Fanfarenruf an Londoner Straßenecken für seine Sache! Er weiß, daß auch Wille, Bewußtsein, wachster Geist — Natur, göttlich schöpferische Urkraft ist, und daß deshalb im Planvollen kein Einwand gegen das Echte liegt. Er weiß, daß alle starken Menschen ihre Kraft stilvoll aus sich ausspielen.

„Es gibt keine Grenzen zwischen ‚Schauspielerei‘ und ‚Be-

tragen', die nicht auch die Grenzen zwischen dramatischen Meisterwerken und dem täglichen Theaterschund wären."

So stellt Shaw aus glühendem Sachgefühl den Mut zur stilistischen Willensausprägung wieder her; widerlegt — eines seiner größten Verdienste! — die romantische Verketzerung des Bewußtseins und rettet unseren Glauben an Größe. Niemand versteht Shaws Stil, wenn er glaubt, sein herrlicher, Mensch und Tier überwindender Cäsar (in „Cäsar und Cleopatra") sei trotz seines komödiantischen Zuges ein großer Mann; er ist ein großer Schauspieler, weil er ein großer Mensch ist und umgekehrt! Daß er deshalb auch einige kleine Berufseitelkeiten des Schauspielers hat, sieht der Ire Shaw mit Schmunzeln, der Europäer Shaw mit fröhlicher Ungerührtheit. Sein Cäsar ist schlechthin die Apotheose des Ewig-Männlichen. Wider den romantischen Kult weiblichen Instinktwesens ist hier als Bild des vollkommen harmonischen, jedem Schicksal gewachsenen Menschen, der verstehende, wissende, wollende, ordnende Mann aufgerichtet. Shaws Ironie, die zum größten Teil nur froher, den phrasengewohnten Philister erschreckender Mut zum Sachlichen ist, gibt uns allen die Möglichkeit eines neuen, gereinigten Pathos zurück, das der romantischen Skepsis so ganz verloren war. Der Mensch seines Glaubens, der tätig fromme, strebend bemühte Mensch, Barbara, des Mammut-Millionärs Tochter, die Majorin der Heilsarmee, die um der wahren Wirkung willen von dem Heilsschuppen in die riesigen Maschinenhallen ihres Vaters übergeht, Barbara ist es, die zu ihrem Verlobten, dem Euripidesübersetzer und Erben des Kanonenkönigs, dem „Sammler von Religionen", die Worte spricht:

„Du in einer Ecke die Wochenschriften lesend, und ich in einer anderen, am Klavier Schumann spielend: beide sehr hoch-

stehende Menschen, und keiner zu irgend etwas gut, lieber würde ich ja den Schießbaumwollsaal aufwaschen oder Kellnerin bei Bodger werden."

Und dann spricht sie:

„Ich habe mich losgemacht von der Bestechung mit Brot, ich habe mich losgemacht von der Bestechung mit Himmelslohn. Laß Gottes Werk um seiner selbst willen geschehen; das Werk, das zu vollbringen er uns erschaffen mußte, weil es nur von lebenden Männern und Frauen vollbracht werden kann. Wenn ich sterbe, mag er in meiner Schuld stehen, nicht ich in seiner; und ich will ihm verzeihen, wie es einer Frau meines Ranges geziemt."

Das ist in edelstem Klange der Schlachtruf des neuen Geistes, der an Würde nichts verlor als er wirklich, nichts an Tiefe als er fröhlich wurde. Das ist wahrhaft des Fortinbras Losung.

Der Zweite von jenen Dreien, die auf der letzten Strecke unseres Weges Führer sein sollen, ist Emile Verhaeren, der Flame. Sohn jenes Volkes, das romantisches Blut mit germanischem mischt, und seit alters im Wirbel aller europäischen Kulturströme steht. Tiefer, blutiger noch als der Ire hat er in den Kerkern romantischer Verzweiflung geschmachtet; pathetischer, enthusiastischer noch klingt deshalb sein Freiheitslied. Verhaeren hat als Naturalist angefangen; mit der gleichen Treue, dem gleichen rein ästhetischen Anteil hat er das Leben der flandrischen Landleute in all seiner stumpf gewaltigen Heidenkraft abporträtiert, und den Wandel der Mönche, die, Reliquien der großen christlichen Zeit, die Erde kaum zu berühren scheinen. Aber dann trat vor seinen ruhig schauenden Geist der brennende Wille zum Sinn, der eigentliche Schöpferwille der Menschheit, und der Anblick dieses geistlosen

Lebens und jenes leblosen Geistes stürzte ihn in alle Strudel der romantischen Verzweiflung. Er betet zu dem Gott, den er doch Lüge weiß, er fühlt alle Natur wie ein lichtlos lauerndes Ungeheuer um sich, er schreit nach der Dornenkrone des Wahnsinns. Nicht Verlaine, der weicher geartete Wallone, hat so erschütternde Qualschreie, wie sie in jener Zeit durch die Lyrik Verhaerens gehen. Aber in der Kraft, die ihn so grenzenlos leiden ließ, lag die Hoffnung der Genesung: nicht konnte er in schwärmerischer Leidenswollust ertrinken, wie der katholisierende Verlaine. „Je suis l'immensement perdu" rief er, und fühlte in diesem höchsten Pathos doch die tiefe Bedeutung, die erlösende Kraft des Leidens: sein Schmerz wurde das Zeichen, an dem Verhaeren die Gewalt der Lebenskraft wieder ehren lernte!

Und so ist nach zehn Jahren Verhaeren wieder als ein anderer aufgetaucht. Da hat er die Naturgesänge geschrieben, in denen er dem Sturm, dem Feuer, dem Schnee, dem Regen nicht minder gewaltige Dämonen gegenüberstellt, die im Menschen wohnen: im Fährmann, im Schmied, im Seiler und im Müller. Und dann ist er eingetaucht in die moderne Stadt. In diese Städte, die er früher als Folterkammern moderner Häßlichkeit floh — o mon âme de soir, ces Londres noirs, qui trainent en toi — in sie sprang er jetzt als in die großen Arsenale des Lebens:

> „In diese Städte, die nächtiger Schauer,
> Und die Flamme der roten Feste ummauert,
> Schließe dich ein,
> Mein Herz, um groß und gewaltig zu sein."

Und nun wurden Städte wie Brüssel, London, Berlin, Hamburg die Quelle seiner Poesie. Bahnhofshallen und Fabriken, Werften und Eisenhütten, Singspielhallen und Schlachthöfe werden die

Gegenstände seines Gesanges. Er wurde der Dichter der modernen Arbeit, der riesigen Weltwirtschaft, der himmelstürmenden Technik — einer, der als Lyriker ergriff, was Zola in seinen epischen Werken angepackt hatte. Jenes äußerliche, aber sehr charakteristische Zeichen der Romantik, die Scheu und die Verachtung der Technik, niemand hat sie gründlicher überwunden als Verhaeren. Jenes Erleben der technischen Naturbezwingung als Triumph des geistigen Menschen, das uns vorhin schon deutsche Dichter bekundeten, das Walter Harlan heute so einfach schön ausdrückt:

> „Auch mit dem Fleische will die Menschheit fliegen. Das ist es: Auch! Einerseits mit der Seele, andererseits mit Fleisch und Knochen. Denn die Menschheit will alles. Will eben alles!"

dies geistige Auswerten der Materialeroberung, es fand in Verhaeren seinen größten Propheten.

Aber doch war dieser Hymnus auf die technische Weltherrschaft, der ihn berühmt machte, für Verhaeren bedeutend nur als Weg zur ganzen Welt. Nun er sich nicht mehr fürchtete vor den bizarrsten, erschreckendsten Formen der modernen Kultur, nun mußte er wohl den Sinn, die Heiligkeit zu Form drängenden Geistes in allen Dingen finden. So fand der mutige Flame durch den Lärm der Großstadt den Weg zu allem Leben zurück. Jetzt tat sich ihm auf die „Vielfalt des Glanzes", jetzt fand er Gott überall, nicht als einen glaubenlos erflehten — sondern als einen, der sichtbar wächst aus jeder entfalteten Blüte und jeder Arbeit, die wir tun.

> „Ich habe in jener letzten Sekunde
> Die große die einzige Freude gefühlt,
> Das wunderbare Traumbild war mein,
> Mein Herz in den Pulsen der Dinge zu tragen,
> Sie ließ es mich ahnen, die eine Stunde
> Gottgleich zu sein."

Einen ganz merkwürdigen Pantheismus erlebt jetzt Verhaeren; er verkündet den immer werdenden Gott, den Gott an dessen Geburt wir alle immer noch arbeiten. Wie Hebbel begreift er voll des tragischen Heroismus im leidvoll Unvollkommenen, ewig Strebenden den schönen, den berauschenden Sinn des Seins. In einem seiner letzten Gedichtbücher bildet Verhaeren den Mythos vom verlorenen Paradies neu: Eva, die Vertriebene, findet die Tore des Paradieses wieder offen — einladend senkt der Engel sein Schwert — „doch Eva wandte sich, sie wollte nicht ins Paradies zurück!" Dies ist wohl die reinste, die klarste Überwindung jener Romantik, die ein Jahrhundert lang dem verlorenen Paradiese nachweinte. Dies ist der Geist auch der Shawschen Barbara, die Gott in ihrer Schuld wissen will. Dies ist das Ende der Wehleidigen und der Anfang derer, die Verhaeren nach seinem erschütternd einfachen Motto führen will:

„Vers la joie!"

Der Dritte, der Deutsche, ist Richard Dehmel. Vielleicht müßte in der Ahnengalerie des neuen Geistes sein Bild durch die Statue Stefan Georges ergänzt werden, der, in allem Formalen ein merkwürdig ausschließender Gegensatz zu Dehmel, doch in einem Innerlichsten sein Waffengefährte ist: gerade im Kampf wider die problematische Romantik, den hinterweltlichen Geist, die skeptisch sentimentale Hamletgeste. Indessen: George erneuert das Schauspiel Platens — mit reicherer Kunst, mit entschlossenerem Pathos, und deshalb mit höherer Bedeutung. Aber auch er errichtet sich, stolz abwehrend, eine Welt formenden Geistes jenseits unseres historischen Seins. So erziehlich deshalb die Sicherheit seiner Haltung, der feierliche Ernst seines Ich-Gefühls wirken darf — er wirkt nicht im größten Stil bewegend, weil ihm die

Hingabe an die Realitäten, das Sich-hindurch-Setzen durch den geschichtlichen Stoff fehlt. Deshalb scheint mir die in jedem Sinne „ungehaltenere", freiere, wildere Kraft Richard Dehmels (ein Prophet wider einen Priester!) in unserer Betrachtung um so viel mehr zu bedeuten, wie Immermanns historische Leidenschaft auf früherer Stufe schwerer als Platens ästhetische Feierlichkeit wog.

Der Weg des Dehmelschen Geistes durch den Stoff der Zeit ist besonderer Art. Verhaeren entzündete sich besonders an der dinglichen Natur, der elementaren und der Kulturlandschaft; Shaw geht ganz von der Gesellschaft, der weiteren sozialen Organisation der Menschen aus. Dehmels Gefühl und Dehmels Kunst wurzelt in den zwischenmenschlichen Elementarverhältnissen: in der Auseinandersetzung der Geschlechter, im Generationssinn und im erotischen Sinn. Verhaeren hat an quasierotischer Poesie nur eine Ehelyrik als leise, schirmende Begleitmusik seines Hauptwerkes; Shaws einziges, lyrisches Gedicht steht im Drama des Cäsar, das den klarordnenden Mann verherrlicht, und hebt an:

„Mein Herz, mein Herz, spann deine Flügel
Und schüttle ab die Last der Liebe —
Hinauf, hinauf ins Himmelsblau,
Das klarer ist als Frauenaugen!
Mein Herz, mein Herz, bleib frank und frei,
Die Liebe ist dein einziger Feind!"

Nicht mit so leichtspielendem Aufschwung eines wesentlich intellektuellen Temperaments besiegt Dehmel diesen „Feind", den auch er erkannte:

„In allen Tiefen
Mußt du dich prüfen,
Zu deinen Zielen
Dich klarzufühlen.

Aber die Liebe
Ist das Trübe."

Schwer und langsam führt sein Weg „von dumpfer Sucht zu lichter Glut". Hier lagen für ihn die Gefahren romantischer Verwirrung — hier drohte ihm der Absturz ins chaotisch Ungestalte wirbelnder Ekstasen. Hier begann deshalb das große Werk seiner Selbstzucht:

„Rechne ab mit den Gewalten
In dir, um dich, sie ergeben
Zweierlei, wirst du das Leben,
Wird das Leben dich gestalten?

Mancher hat sich selbst erzogen;
Hat er auch ein Selbst gezüchtet?
Noch hat keiner Gott erflogen,
Der vor Gottes Teufeln flüchtet.

Die erotische Seelenfinsternis war das Palladium jeder romantischen Gesinnung, die das Wissen verachtete, dem Willen mißtraute. Auch dies letzte dunkle Land erhellt, diese letzte Burg der Romantik gebrochen zu haben, das ist Dehmels große Tat. Das triebhaft Dunkle, das Elementarste, Wildeste der Menschenbrust hat er eingefügt in den hellen Kosmos der großen, sich gestaltenden Gotteswelt; er hat die Furcht und auch den Götzendienst der Triebe überwunden; er legt, wie Nietzsche, seinen Leidenschaften sein höchstes Ziel ans Herz, und sie werden Tugenden und Freudenschaften. Eine einzige Welt offenbart sich:

„Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen
Und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
Dann offenbart sich ihm das weise Wesen
Verliebter Torheit und der großen Liebe."

Eine Erdenwelt ist gewonnen, in der kein Naturteil mehr erschreckt, nichts mehr als ein Abzustreifendes scheint. Müssen wird Wollen, Wollen Müssen:

„Eins und gleich ist unsern Herzen,
Was uns treibt und was wir treiben.
Sei getrost!"

Hier dient alles dem großen Plan — der Himmel ist mitten unter uns:

„Und der Mensch will wieder selig werden
Auf Erden!
Weißt du noch, wie man das machen muß?"

Dies ist Dehmels große Frage und die Antwort gibt er in seinem Psalm an den Geist:

„Bleibe dir heilig, Geist, Herr deiner Seele!"

Das ist das Motto des ganzen großen erotischen Kampfes, wie Dehmel ihn durch alle Stadien in seinem „Zwei Menschen"buche gestaltet hat. Immer wieder zieht der Strudel der Urgefühle den Menschen ins ziellos Kreisende herab, und immer wieder steigt er nach allen „Verwandlungen der Venus" aus diesem Jugendbrunnen voll neuer Kraft auf:

„Wir schweben über dem Leben,
An dem wir kleben!"

Daß Dehmel mit der Leidenschaft elementarer Triebe durch Gehege philiströser Konvention brach:

„Raum, Raum! brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
Daß nicht bloß eine Sonne lacht;
Das Leben ist des Lebens Lust!

Hinein, hinein mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sterne, aller Enden,
Zehntausend Sonnen stehn und spenden
Uns ihre Strahlen in die Brust!"

das war nur das erste selbstverständliche Stück eines Weges, das er noch mit manchen gemein hatte. Aber daß er nicht ertrank in der selbstentfesselten Flut, daß er in dieses Weltmeers wogendem Schwall doch wieder die feste Form des eigenen, des zu eigenster Tat berufenen Ich behauptete, dies erst macht (wie seine tiefe Verwandtschaft mit Hebbel) seine geistesgeschichtliche Größe aus. Diese Herrschaft über die eigenen Ekstasen ist das Werk seiner Selbstzucht; seine Sehnsucht ist faustischer Natur, sie gestattet kein Verweilen, sie ist auch mit höchstem Genuß nicht zu betrügen, sie reißt sein Ich frei durch alle Strudel hindurch:

„Doch hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt;
Ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
Auf jedem reifte mir ein andrer Segen,
Drum hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt."

So von Instinkten getragen, die er lenkt, steht auf dem Triumphwagen der schöpferisch fromme, tätig frohe Mensch:

„Denn nicht über sich,
Denn nicht außer sich,
Nur noch in sich
Sucht die Allmacht der Mensch,
Der dem Schicksal gewachsen ist."

Dehmel ist nie Sensualist gewesen; in jedem Augenblick behielt seine Erotik den geistigen, den elementarsymbolischen Zug der Stellvertretung, der Weltliebe:

„Nur eine Wollust ist mir treu geblieben, zur ganzen Welt.“ Der Wert der Form, der Individualität geht ihm aber im höchsten Rausch nie verloren; was Hebbels hymnische Dialektik blitzend gegeneinanderstellt, faltet Dehmels reine Lyrik leuchtend auseinander: „Gib mir die Kraft, einsam zu bleiben, Welt!“ ruft er. Und jene Wollust und dieser Wille, sie wohnen rein und ganz beieinander in der Hoffnung: „Einst brauchst du keine Menschen mehr, du Herz der Welt.“

Was sich wie geschildert in der Keimzelle sozialen Menschenseins, im Zweimenschenerlebnis, bei Dehmel vollzieht — dieser Weg vom Rausch durch Besinnung zur Klarheit, vom Ich durch die Welt zur Harmonie, vom Einsamen durchs Grenzenlose zur Gemeinschaft — den geht nun Dehmels Seele in allen Kreisen. So fühlt er selbst die Natur:

„So will's der Geist: Wenn nur zwei Birken
Das Grauen der Unendlichkeit bezirken,
Dann fühlt sich schon die Seele hochbeglückt.“

„Diamanten reizen die Fernen“ — aber von dem Schwindel des Endlosen greift die Seele immer wieder zur grenzenden Form. — So erlebt Dehmel mit tiefer, geistig sinnlicher Leidenschaft auch den nächsten sozialen Zusammenhang: nach dem der Zeugung den der Abstammung, das Blutsband der Generationen. „Vater und Sohn“ das ist nächst „Mann und Weib“ sein drängendstes Problem. Dem unendlichen Druck der Abstammung entreißt ihn das flammende Gebot des individuellen Willens: „Sei du“ — das Lied an den eigenen Sohn klingt:

„Und wenn dir einst von Sohnespflicht,
Mein Sohn, dein alter Vater spricht,
Gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht! — —“

Aber vor der Grenzenlosigkeit des Ich schützt doch wieder die Tradition des Alten, der Herkunft. „O Vaterwort und Gabe!" Das Ich will Freiheit, Freiheit will Auswirken, aber Wirkung will Selbstbegrenzung — dies ist ewiger Kreislauf:

„Es wollt' eine Seele sich befreien,
Da band ihr die Freiheit die Hände!"

Und so kommt Dehmel im weiteren Bezirke menschlicher Gemeinschaft zu eben dem Sozialismus, den wir von Shaw und Verhaeren her kennen, dem Sozialismus, der Voraussetzung und Folge eines Strebens nach Persönlichkeit, der innerst wesensgleich mit dem Individualismus ist: Wir kommen aus dem Ganzen, wir wirken ins Ganze — aber das Ganze hat keinen anderen Sinn, als eben diesen Weg durch unser besonderes Ich zu nehmen! Der Dehmelsche Mensch schämt sich romantischen Selbstgenusses, aber seine Nächstenliebe ist nicht asketische Selbstvernichtung, sondern Entfaltung des Selbst in all seinen fruchtbaren Kräften:

„Siehst du den Qualm mit dicken Fäusten drohen
Dort überm Wald der Schlote und der Essen?
Auf deine Reinheitsträume fällt der Hohn
Der Arbeit! fühl's: sie ringt, vom Schmutz zerfressen!
Du hast mit deiner Sehnsucht bloß gebuhlt,
In trüber Glut dich selber nur genossen;
Schütte die Kraft aus, die dir zugeflossen,
Und du wirst frei vom Druck der Schuld!"

Nicht von Arbeit und Kampf, nicht von Herrschaft und Dienst will Dehmel deshalb die Menschen befreien: „Nur Zeit" verlangt sein Arbeitsmann — nur Zeit, daß auch in ihm alle Kräfte des Geistes reifen, die den Menschen fruchtbar machen, zu dienen

oder zu herrschen. Entfeßlung der Kräfte, das ist im engsten erotischen, wie im weitesten sozialen Kreise Dehmels Losung — das ist die große erdgläubige, schaffensfromme Parole wider die Romantik. Dies wilde, edel rasende Temperament sollte die letzte Spur der Hamlettradition, der melancholisch todmüden, aus unserer Welt fegen:

„Leben heißt: lachen mit blutenden Wunden!"

— — — — — — — — — — — — — —

Wir sind am Ziel. Sie wissen nun, mit welchem Sinne ich dem Reiche Hamlets ein Ende weissage und wünsche. Aber blicken Sie noch einmal auf das Dreibild zeitgenössischer Geister, das ich Ihnen zuletzt enthüllte. In welche Farbe sind sie gekleidet?

„Ich jedoch war weich wie glühend Eisen;
Darum sollst du mich in Wasser tauchen,
Bis mein Wille läßt sein siedendes Kreisen
Und der Stahl wird, den wir brauchen."

Das ist Dehmels Bekenntnis.

„Admirez l'homme et admirez la terre
et vous vivrez ardents et clairs."

so ist Verhaerens Wort.

Und Bernard Shaws Undershaft, der große Waffenfabrikant, der sozial-schöpferische Träger des Kapitals, der Vater der Barbara, das phantastische, für alle Philister „tolle" Genie: Er ruft auf die Frage „Aber kann denn ein Narr Kanonen machen?" aus:

„Wer denn sonst, außer einem Narren?!"

Von der freien Seele muß alle Macht ausgehen, ins Schiff der Zeit muß die Bussole getan werden, nach der Immermann verlangte, das Herz! das Herz: „das das schöne Weib des Kopfes ist."

In welche Farbe also sind sie gekleidet, die Bilder der neuen Geister, der Tatfrohen, Erdfrommen, der Überwinder der Romantik? Von Stahl ist die Rede, von Feuer! und von Kanonenschlag! Und so empfinden Sie mein Recht, diese Betrachtungen zu schließen wie sie begannen: mit dem Bilde des kriegerischen Fortinbras und mit dem Klang seiner letzten Worte:

„Geht, heißt die Truppen feuern!“

Druck von Hesse und Becker in Leipzig

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

6Dec'57RK	REC'D LD
	MAR 5 1963
REC'D LD	25Mar'63MH
DEC 6 1957	
19Oct'61TD	REC'D LD
	MAY 2
REC'D LD	
JAN 15 1962	
7 Feb'62TW	
7 Feb'62TW	
REC'D LD	
FEB 7 1962	
19Feb'63AE	

LD 21A-50m-8,'57
(C8481s10)476B

General Library
University of California
Berkeley



